جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ

(المسرح ، الرسم ، القصة ، السينما)

رسالة تقدمت بها

فاتن عبد الجبار جواد الحياني

إلى قسم اللغة العربية في كلية التربية للبنات جامعة تكريت

وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير

في اللغة العربية وآدابها

باشراف

الدكتور محمد صابر عبيد

١٤١٩هـ ١٩٩٩م

جماليات الفنون في شعر يوسف الصائغ
(المسرح ، الرسم ، القصة ، السينما)

رسالة تقدمت بها
فاتن عبد الجبار جواد الديالي

الى قسم اللغة العربية في كلية التربية للبنات جامعة تكريت
وهي جزء من متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وادابها

باشراف
الدكتور محمد صابر عبيد

١٩٩٩ م

١٤١٩ هـ

المحتويات



المقدمة

المقدمة

ان للشاعر العراقي (يوسف الصائغ) مكانة ، مهمة في المشهد الشعري العراقي اذ يعد من الشعراء الذين طوعوا اللغة الشعرية تطويعاً فريداً في خدمة نصهم الشعري مما ادى الى حضور قصيدته على نحو جديد و متواصل في المشهد الشعري العراقي ، فضلا عن انه شاعر تعددت مواهبه واهتماماته من خلال ممارسته الكثير من الفنون القولية والجميلة ومنها المسرح اذ اجاد في كتابة الكثير من المسرحيات ، وهو رسام بشهادة المختصين واصحاب الشأن ، وهو روائي وكاتب سيناريو وعبر عن كل ذلك بقوله " اقترب من الفن المسرحي عبر ممارسة مفرداته ابتداءً بالرسم ، ثم الشعر ، ثم القصة ، المسرحية (مكتوبة) ثم المسرحية وهي تتجسد على المسرح "[١] ، فاذا كان لابد لتلك الفنون من وجودها في شخصية واحدة فلا بد للتداخل والتنافذ فيما بينها على نحو اعمق لتشكل وجهاً جديداً وشكلاً جديداً لقصيدة الصائغ .

يهدف البحث اولاً الى معرفة مدى امكانية ان يكون شعر الصائغ قد استعار وتغذى من الفنون الاخرى (المسرح ، الرسم ، القصة ، السينما) وكيف تمكن بذلك من تطوير نصه الشعري وتعميق خصائصه الفنية .

اما تحديد العنوان بـ (جماليات الفنون) فلا شك ان مصطلح (الجماليات) او (الجمالية) يعد من اكثر مصطلحات النقد الادبي عرضة للتحليل والتوصيف والنقد ، مما اضفى عليه هالة مفهومية اتسعت على نحو اوضح عند أغلب المدارس والمناهج النقدية ، ونحن هنا نحاول استثمار جانب مفهومي محدد للمصطلح ، ينسجم وطبيعة توجهاتنا واهدافنا في هذه الدراسة ، ويثير مسائل مهمة يمكن ان تلاحظ من خلال فصول البحث (مثل : ما الجمال ؟ ما علاقة الشكل بالمضمون في الادب والفن ؟ ما الذي تشترك فيه الفنون المختلفة ؟)[٢] قدر تعلق منهج البحث وافكاره بهذه الاسئلة ، كما ينظر البحث بشقيه النظري والتطبيقي الى المفهوم كونه يضفي قيمة عالية على الشكل في الفن ، ونحسب ان ذلك تجلى واضحاً في افادة الشاعر (يوسف الصائغ) من الخصائص الشكلية الفنية في الفنون الاخرى .

تقومُ خطةُ البحث على تمهيدٍ واربعةِ فصول ، تناول التمهيدُ القصيدةَ الحديثةَ – الشكل والوظيفة – وجاء في خمسةِ محاور ، دار المحورُ الاولُ حولَ (القصيدة الدرامية واستلهام الصراع الشعري) والمحورُ الثاني حولَ (القصيدة الرمزية وتوظيف المعطى الاسطوري) ، وتناولَ المحورُ الثالثُ (قصيدة القناع ، والنزوع السردي) ، والرابعُ (القصيدة الطويلة والاداء الملحمي) ، واختصَ الخامسُ بـ (القصيدة التوقيعية وتكثيف بؤر الدلالة) .

---

(١) مقابلة خاصة اجريت مع الشاعر بتاريخ ٢٨/١١/١٩٩٨ – بغداد .

(٢) موسوعة المصطلح النقدي / ت : عبد الواحد لؤلؤة / ٢٧٣ .

جاء الفصلُ الاولُ تحتَ عنوان (البناء الدرامي وتوظيف المعطى المسرحي) ، وينهضُ على اربعةِ مباحثَ المبحثُ الاولُ : (اشكال نمـو الفعل وتطـور فعالياتـه) ، والثـاني : (اساليب الحوار) والثالثُ : (الديكور – لغة وصورة –) والرابعُ (تعـدد الاصـوات) . امـا الفصلُ الثاني الموسوم (البناء التشكيلي واستنطاق شعرية اللون) فقد قام هو الاخرُ على اربعةِ مباحثَ الاولُ : (الصورة الثابتة والصورة المتحركة) ، الثاني : (التداخل الصوري) ، والثالثُ : (حساسية اللون وشعرية اداته) والرابعُ : (تشكيلية الصورة) ، وخُصّصَ الفصلُ الثالثُ لدراسةِ (البنـاء السردي وتنوع الانماط الحكائية) ، ونهضَ كذلك على اربعةِ مباحثَ الاولُ : (الشاعر راويـاً) والثـاني : (الحكاية المستعارة) والثالثُ : (الحكاية المخلقة) والرابعُ : (اساليب التنوع الحكائي) .

اما الفصلُ الرابـعُ والاخيرُ فهـو (البنـاء المقطعـي – المونتـاج وهندسـة اللقطـات) وقـام كسابقيه على اربعةِ مباحثَ الاولُ : (الاسلوب المحـوري فـي بنـاء اللقطـات) . والثـاني : (استقلالية اللقطات) والثالثُ : (دلالات الصمت والبياض) والرابعُ : (الاخراج الشعري) .

وانتهى البحث الى خاتمة عرفنا فيها لاهـم النتـائج والتوصـلات التـي تمخض عنهـا هـذا الجهد .

امـا علـى صعيد المصـادر والمراجـع فقد سـعى البحـث الـى التركيز علـى كتـب النقد الخاصة بنقد الشعر في المقام الاول ، وعلى بعض الكتـب المرجعيـة فـي الفنـون التـي اشتغل عليها الصائغ شعرياً ، وكل ما من شأنه ان يضيف شيئاً او يفتح افقاً (كتاباً او دورية) ، ونؤكد في هذا المجال اننا مدينون لكل هذه الكتب لما تنطوي عليه من اهمية رفدت بحثنا بمزيد من الرصانة والاهمية .

وبعد فهذا جهد متواضع اضعه بين ايديكم ، سعيت الى تقديمه على نحو مقنـع بـالرغم مـن الصعوبات التـي اعترضتني فـي الحصـول علـى الكتـب الحديثـة التـي يمكـن ان تكـون مفتاحـاً لمشكلات البحث ، لاسيما انه يقدم موضوعاً يرتكز على الكيفية الفنية العالية التي يحاول فيهـا الشاعر الافادة من تقنيات فنون مهمة كالمسرح والرسم وفن القصة والسينما ، بكل مايخضع له ذلك من اشكالات نحسب ان الصائغ قد حقق نجاحاً باهراً فيها .

لذا فان المنهج الذي اعتمده البحث هو منهج تحليلي – جمالي لم يأل جهداً في الافادة من اليات اي منهج نقدي معروف يمكن ان يفتح افقاً قرائياً جديداً للنص او يدفع باتجاه الحفر داخل النص لاستنطاق طبقاته الداخلية، ويمكن ملاحظة حضـور المنـاهج الحديثـة بشكل واسـع فـي دعم الرؤية التحليلية للكشف عن القيم الجمالية التي تدين بالانتماء الى حقـول المسرح والرسم والقصة والسينما ، وكيف نجح الشاعر في توظيفها وتعميق نصه الشعري بها .

واذا استطاع هذا الجهد المتواضع ان يكسب رضىً معيناً فحسبه ذلك ، وان لم يدرك ذلك فعذره انه محاولة اولى في ميدان البحث العلمي ، تحلم ان تتجاوز ذاتها في قابل الايام

وختاماً ، اتقدم بوافر شكري وتقديري وامتناني للاستاذ المشرف الدكتور - محمد صابر عبيد - إذ احاطني برعاية علمية تجسدت فيها معاني الاشراف وصفات المشرف المعلم وذلك بتوفيره كل مايجده مفيداً ومجدياً ومذللاً للصعوبات .

والله ولي التوفيق

التمهيد

القصيدة الحديثة

- الشكل والوظيفة -

القصيدة الحديثة – الشكل والوظيفة

يعد الشكل الجزء الاهم في الظاهرة ، ايا كانت هذه الظاهرة ، وبالاستناد الى طبيعة الوظيفة التي يؤديها الشكل ، فانه يكتسب اهمية اكبر ، وبما ان الاشكال في تطور مستمر يتناسب مع حيويتها وديناميتها ، فان وظائفها تخضع دائماً لاليات هذا التطور من حيث عمقه وسعته ، وربما يكون الادب بنحو عام والشعر بنحو اخص ، من اكثر الظواهر الانسانية – الابداعية عرضة للتطور في الشكل ، ومن ثم الوظيفة .

واذا كان الشعر العربي بقصيدته التقليدية (العمودية) تمكن من الحفاظ على شكله زمناً طويلاً ، فان القصيدة الحديثة ، تحمل رسالة مضمونها التغير والتغيير والتجديد والثورة على كل ماهو تقليدي ثابت ، لهذا تعرضت في الشكل التحولات خاضعة لعوامل فنية وموضوعية ، منها القراءة والنظريات النقدية والاقتراب من الفنون المجاورة والبعيدة والتفاعل معها .

يحدد الشكل على انه (حركة القصيدة ، وطريقة تكوينها ، وعلاقة اجزائها ببعضها ، والاصوات الداخلية فيها ، اهي متقابلة ، ام متتابعة ، ام متجمعة حول بؤرة واحدة ، ثم صورها وطبيعة الصور وابعادها وتراكيب هذه الصور)(١) ، اي ان الشكل هو مجموعة تلك العناصر ، وبتوفرها تكتمل هيأة الشكل الشعري ، على ان هذه العناصر ليست اساسيات ثابتة بل قابلة للتغير ، تتضح بديناميكية خاصة وفقاً لمتطلبات المرحلة ، لان " الشكل الفني قضية ترتبط بصميم الادب واجناسه ، ترتبط بمزاج الاديب ونمط تفكيره ومسلكه الفكري والوجداني خلال عملية الخلق "(٢) .

ان تطور الشكل في القصيدة الحديثة ليس مسألة اعتباطية بل تطور خاضع لعوامل كثيرة ، يقابله تطور على مستوى الوظيفة الشعرية ، فكلما تطور الشكل الشعري ، اتسع افق الاداء الوظيفي للقصيدة ، فالشكل بتطوره ينتقل " الى تأدية وظائف جديدة تتناسب مع هذا الوضع الجديد"(٣) . فالشكل والوظيفة في العملية الشعرية يعملان معاً ، اذ ما جدوى الشكل بلا وظيفة ، وابرز مظاهر الشكل في القصيدة هو الصورة الشعرية ، التي " تتخلل بنية التجربة الشعرية منتشرة في اتجاهين متناغمين ، اتجاه الدلالة المعنوية واتجاه الفاعلية على المستوى النفسي ، ومستوى الاثارة لما بين اشياء العالم والذات الانسانية من فعل واستجابة ، وتنافر وتعاطف "(٤) ، واشار ادونيس في هذا الصدد الى ان " الاساس هو ان ننظر في تقويم

---

(١) البحث عن الجذور / خالدة سعيد / ١٢ .

(٢) ملامح العصر / محي الدين اسماعيل / ٤٨-٤٩ .

(٣) الابداع وتربيته / فاخر عاقل / ٧٨ .

(٤) جدلية الخفاء والتجلي / كمال ابو ديب / ٥٦ .

الشعر الى هذه الفعالية لا الى الجدة الشكلية في ذاتها ولذاتها سواء كانت وزناً ام نثراً "(١) ، اي ان الجدة الشكلية يجب ان تقترن بمبررات شاملة ، حيث إن أي مستوى من التطور في الشكل يصاحبه تطور في الاداء الوظيفي للشعر .

ان دراسة اي جنس ادبي والشعر خاص ، يعتمد بالدرجة الاولى على معاينة الشكل وكيفية نمو عناصره وتطورها ، وذلك لان الشاعر الحديث اصبح لايؤمن بنمطية الاشكال وما تتمخض عنه من ثوابت ، بل بكل ماهو جديد ومتطور ومتغير ، ويعد " الشكل الجديد تاريخ القصيدة ، اي ان دراسة الاشكال وتطورها ، اصبحت هي الوسيلة الوحيدة لفهم هذه الحركة الجديدة وتقييمها "(٢) ، فالشاعر الحديث سعى الى صدم الوعي السائد والخروج الى فضاءات اخرى غير مألوفة ، ساعياً بذلك الى " ازعاج للغة السائدة المألوفة "(٣) .

التحولات الشكلية في القصيدة الحديثة لها عواملها وادواتها ، التي ترتفع من خلالها بالشكل من مرحلة الى مرحلة اخرى ، منها ماهو موضوعي ومنها ماهو ذاتي او فني ، وهي عوامل تتحدد وتشترك فيما بينها في تطور الشكل الشعري وتطور ادائه الوظيفي ، لان " وعي الاديب بالواقع الذي يعايشه وبأدوات التشكيل الجمالي لعمله – يهب لفنه الجودة والخلود "(٤) ، فتغيير مستويات الشكل وتطورها يخضعان لعاملين الاول ، وعي الواقع وضروراته ، ثم ادراك الادوات وغيرها التي يمكن ان يتوسل بها الشاعر لصناعة الشكل الجديد لتجربته الشعرية ، وذلك لان تطور الشكل يأتي استجابة لمعطى حضاري وليس رغبة ذاتية مجردة ، وهذا مايؤكده رستريفور بقوله " ان جميع التجارب موضوعية ، بمعنى انها تتضمن علاقة بين ذات وموضوع ، بين النفس و المضمون الحاضر للشعور "(٥) . ان الشاعر يتحمل مسؤولية كبيرة في النهوض بمهمة الانعطاف بالشكل الى مستويات جديدة تناسب المرحلة ، وتتقدم اللغة بوصفها احدى اهم الادوات الفعالة لتحقيق هذا الهدف ، عن طريق ادراك الدور الخطير الذي تضطلع به اللغة في خرق السائد اللغوي ، وخلق لغة شعرية حديثة " تجعل كل كلمة تكتسب معنى جديداً وتنشأ هذه الجدة من جدلية اللغة ، من التفاعل بين الكلمات داخل القصيدة ومن أن كل كلمة لاتنقل محتوى فحسب بل يمكن ان يقال إنها محتوى في ذاتها ، انها حقيقة قائمة بذاتها "(٦) ، ولايتوقف أثر ذلك عند حدود الصناعة الشعرية ، بل يتعداه الى

---

(١) سياسة الشعر / ادونيس / ١٢ .

(٢) دراسات في نقد الشعر / الياس خوري / ١٥ .

(٣) اليوت الشاعر الناقد / ماثيونون / ١٨١ .

(٤) جماليات القصيدة المعاصرة / طه وادي / ٢٣ .

(٥) الشعر والتامل / رستريفور هاملتون / ١١٩ .

(٦) ضرورة الفن / ارنست فيشر / ٢٢٢ .

الارتفاع بفعاليات السوق اللغوي العام الى مرحلة افضل ، اذ ان الوظيفة التي ينسبها الشاعر لنفسه بعد تطوير اسلوبية الشكل هي توسيع الكلام "[١] .

عندما تكون اللغة في مستوى عالٍ من الاداء ، فانها تسهم في صناعة الشكل وتطويره، وتسعى الى الخروج به من المحدود والمألوف ، لتحطيم القواعد والقوالب وامتلاك الجرأة في الاستعارة ، اذ ان الحساسية اللغوية الخاصة التي يتمتع بها الشاعر ، هي التي تغذي قصيدته بالجدة الشكلية وماينطوي عليها من وظائف ، فـ "الشاعر الكبير هو الذي يلتفت لتلك المشكلة اشد الالتفات ويحرص على ان لايجعل لانفعاله هذه القوالب المكررة ، بل قد يكون له قاموسه التعبيري الخاص به ، من غير ان يجتر الصور اللغوية التي عرض لها من قبل "[٢] ، وهي مسألة ادراك ووعي تسهم في خلق الشكل الجديد .

ان لشخصية الشاعر الفنية ومستواها الادراكي وثقافتها ، واحاطتها بكل مستلزمات الخلق الابداعي ، اثراً مهماً جداً في تطوير الشكل الشعري ، حيث ان مشكلة الشاعر ليس مشكلة توصيل حسب ، بل هي في الدرجة الاساس مشكلة (تشكيل)* .

ان تنوع الشخصية وتعدد المواهب ينعكس على الشعر فـ (شخصية الشاعر هي شعره)[٣] ، والوجود الذاتي للشاعر المتعدد الميول يعبر عنه باشكال تستجيب لتلك التعددية ، يقول سبندر " ليس بمقدور الشاعر الا كتابة ذلك النوع من الشعر ، الذي تسمح له بكتابته ميول وجوده الخاص ، اي ذوقه في الحياة مميزاً عن ذوقه في الاخلاق والسياسة والادب ، لذلك يجب ان تتوافر لدى الشاعر قبل اي اعتبار اخر الشجاعة الكامنة للمحافظة على وجوده الذاتي"[٤] . فاذا توافرت صفات الشخصية على تلك العناصر واجتمعت ، مع الادراك العالي للارادة ، والذكاء في استخدامها ، تحدد الشكل الذي ينتج عن التقاء التقنية والاسلوب .

تعد القراءة النقدية وما تمثله من نظريات ، من العوامل المهمة في حدوث تغيير او تطوير في الشكل ، وذلك لان العلاقة بين الشعر والتحليل النقدي ونظرياته علاقة مهمة ، تضفي كمالا وجمالا للشكل الشعري ، وتسهم في ادراك وظيفة الشكل الجديد ، وتوصف العلاقة بانها " علاقة تكامل ، فكل تامل نظري لم يغذ بملاحظات حول الاعمال الموجودة لابد

---

(١) مفاتيح الالسنية / جورج مونان / ١٤٢ .

(٢) دراسات في النقد الادبي / احمد كمال زكي / ١٢٣ .

* كان بول فاليري يجيب عندما يسأله احد عن سبب عدم نشره للدروس التي كان يلقيها في كولج دوفرانس (الشكل يكلف كثيراً) .

انظر ، الدرجة الصفر للكتابة / رولان بارت / ٧٧ .

بمضان يكون عقيماً وغير اجرائي "(١) ، ومعروف ان الشاعر يمارس دوره الفني على مستويين المستوى الفني شاعراً ، وهو المستوى الذي يكون للخيال دور بوصفه " القوة المحركة " (٢) ، وقدرة الشاعر على توظيفه بصورة تخدم اللغة بشكل ديناميكي ، اما المستوى الثاني ، فهو المعرفي ، ناقداً مقوماً لعمله الشعري ، فالشاعر يأخذ " من جبرية تكمن في اللاوعي ، ومن تنظيم صناعي تام الوعي ، فهو عملية تختلط فيها الحياة باللغة ، ويتزاوج فيها المعنى والمبنى ويلعب فيها كل من التنقيح والطبع دورهما "(٣) .

كل الاشكال الشعرية الجديدة هي ضرورة لمتطلبات المرحلة ، بمعنى ان طبيعة المرحلة هي التي تفرض الشكل . فالتحولات الشكلية للقصيدة الحديثة قادت الى البحث عن وسائل تعبير جديدة تستجيب لهذه التحولات ، وتوفر لها عطاءً فنياً يمهد لها سبيل المغايرة والتجديد ، وهي من مهمات الشاعر كما يقول شليجل " ان اعلى مهمة للشاعر الحديث ان يوجد شكلاً جديداً من الشعر "(٤) . وربما كان التفاعل مع الفنون الاخرى والتغذي على منجزاتها الجمالية احد اهم الوسائل ، لما ينطوي عليه من امكانات ترفد منظومات البناء الشعري بطاقات اعلى واكثر اتساعاً على الاستجابة لمتطلبات الخارج الشعري (الزمان ، المكان ، الحضارة ، الموضوع) ، والداخل الشعري (الذات الشاعرة ، الحال الشعرية ، اللغة) ، بالشكل الذي يرفد نماذج البناء بشعريات اعمق واوسع ، نقلت القصيدة العربية الحديثة الى مرحلة مهمة من النضج والتطور والحساسية ، تجاوزت بها المألوف الذي تقع فيه كلما استنفدت امكانات شكل جديد من اشكالها ، اذ " لايقف الخيال الابداعي عند حدود انماط معطاة قبلياً ، انما يتجاوزها ولكن لايلغيها ، يتجاوزها عندما يبحث لافكاره عن الشكل الذي يتمكن من احتوائه ، لذلك يلجأ المبدع الى الاجناس الاخرى ، يطعم فيها فنه ، محققاً في ذلك ابداعه على مستوى التشكيل "(٥) .

ان لجوء الشاعر الى وسائل فنية قريبة من الشعر او بعيدة ، واستفادته من معطيات فنونها ، هو توفير منه لتجربته في النموذج الجديد ، وجعل نصه الشعري لايقف عند حدود الافادة من تقنيات الفنون الادبية ، بل ينفتح على جميع التقنيات المتاحة للفنون الاخرى ، حيث ان النص الشعري الحديث بحكم اشكاليته لايبدا لكي ينتهي " لكن ينتهي ليبدأ ، ومن ثم يتجلى

---

(١) الشعرية / تودوروف / ٢٤ .

(٢) دراسات في النقد / آلن تيت / ٤٥ .

(٣) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / اليزابيث درو / ٢٥ .

(٤) فن الشعر / احسان عباس / ١٤٧ .

(٥) الصور الفنية في شعر البياتي / عبد الستار عبد الله صالح / رسالة ماجستير مطبوعة على الالة الكاتبة / جامعة الموصل / ٥٧ .

النص فعلاً خلاقاً دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه "(١) ، فالشاعر هو باحث دائماً عن كل ماهو جديد ، يوسع حدود تجربته ويغذي فضاءه بالاشكال الجديدة ليصبح قادراً على ان " ياسر السماء والارض داخل قفص الشكل "(٢) .

وربما كانت ثورة القصيدة الحرة اكبر انعطافة شكلية في تاريخ الشعرية العربية ، اذ " قربت الشاعر كثيراً من التحرر والانتماء الكلي الى نداء الاعماق الشعري ، ومنحه حرية التكيّف مع الشكل المناسب ، المتماهي مع خواص التجربة الشعرية ، وحساسيتها ، وتمخض ذلك عن تنويعات شكلية اخرى زادت من قابليته على الاحتواء ، والتمثل والتطور ، ووفرت للفنون الاخرى المجاورة كالرسم والموسيقى والسرد القصصي والرواية والسينما والمسرح فرص تلاقح نموذجية من الفن الشعري"(٣) زاد من فاعلية هذا الفن على الاداء ، وضاعف من شعريته .

مرت القصيدة العربية الحديثة بمراحل متعددة من التغيرات الشكلية ، تطوراً ، ونمواً وتجديداً حققت تحولات مهمة على مستوى البناء والفعالية الشعرية . ويمكننا ان نقسم الاشكال الشعرية على خمسة اشكال على اننا يجب ان ناخذ بنظر الاعتبار العامل الزمني ، اذ ان هذه الاشكال نشأت مع نشأة حركة الشعر الحديث ولكل شكل ظروفه وعوامله التي فرضتها المرحلة ، انسجاماً مع خصوصيات التجربة الذاتية والقضية الشعرية التي يستوعبها كل شكل وكما يأتي :-

اولاً . . . القصيدة الدرامية واستلهام الصراع الشعري .

افادت القصيدة الحديثة من معطيات الفنون المجاورة لها بوجه عام والفن الدرامي بشكل خاص ، اذ وجدت هذه القصيدة منفذاً لتوسيع مساحة شعريتها على المستويين الشكلي والوظيفي، وذلك لما يمتاز به العنصر الدرامي منْ قدرة على " ان يبلغنا الاحساس بحياة واقعية و الاحساس بالراهن القائم اي – بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها احساساً فعلياً "(٤) .

ان ابسط عناصر الدراما تكمن في نمو الفعل وتطوره ، بوصفه اداة استمرار الحدث ، وفيه يمكن ان نتعرف جوهر الموضوع الشعري ، فضلا عن الصراع الذي يتحول من

---

(١) حداثة السؤال / محمد بنيس / ١٩ .

(٢) الشعر والتجربة / ماكليش / ١٦ .

(٣) مجلة (عمان) الاردنية / تحولات الشكل في القصيدة العربية الحديثة / محمد صابر عبيد / العدد ٤٤- ١٩٩٩ / ٣٢-٣٣ .

(٤) اليوت الشاعر الناقد / ماثيونون / ١٤٧ .

فعل يمتاز بالتوتر والتعقيد الى صراع يمتاز بشاعرية عالية من التوتر والتأزم في ذات الحال الشعرية ، إذ " ليس المقصود بالصراع هنا الصدام الخارجي بين شخصية واخرى او بين شخصية ومجموعة من الشخصيات فقط ، وانما بين الشخصية الواحدة ونفسها ايضاً . . فتناقضات الشخصية مع نفسها و المفارقة الحادة بين واقعها ومثاليتها ، هي العناصر الرئيسة في خلق الموقف الذي يحتوي على صراع "(١) ، ويعد هذا النوع من الصراع الصق الانواع بالذات الشاعرة ، واذا ما استثمرت بشكل فني صحيح ، فانها ترتفع بالقصيدة الى مستوى ابداعي عال .

بقدر سعي الشعر في اواخر القرن العشرين الى التفرد ، فانه ظل يستمد اسباب تجديده من المادة الدرامية ، فوجد من خلالها فضاء يمكن ان يحقق فيه مستوى من الابداع والتطوير ، اي انه " ظل لصيقاً بالمادة الدرامية التي يعيش وسطها ويحقق رسالته الابداعية داخلها ، ذلك ان الشعر ظل تعبيراً عن الحياة بكل تناقضاتها وصورها "(٢) ، فالشاعر المبدع يبقى يبحث عن الجديد ، ويتمسك بالاداة التي توفر له كل الامكانيات الفنية ، التي يستطيع التعبير بها عن الحياة بصورة شعرية ، اذ كانت الدراما من تلك الادوات المهمة " التي اخترعتها البشرية كي تكشف بها طبيعة الانسان وتفسرها"(٣) ، لذا فان استثمارها شعرياً ينعكس ايجابياً على تجديد روح القصيدة وتحديث اساليب عملها .

ثانياً . . . القصيدة الرمزية وتوظيف المعطى الاسطوري

استطاع الشاعر الحديث ان يحلق بخياله الى فضاءات متنوعة وذلك لادراكه بانها قادرة على ان تستوعب تجربته وتغذيها وترفدها شعرياً ، ومن تلك الفضاءات ، فضاء الرمز والاسطورة ، ولاسيما اذا عرفنا ان الشعر في حقيقته " خطاب رمزي في الاعتبار الاول ، فهو رمزي في محصلته النهائية ورمزي ايضاً ، في حلقاته الجزئية النامية ، اي انه جهد تعبيري يحتشد بالدلالات الرمزية التي تتفاوت حيوية وفرادة من شاعر الى آخر "(٤) .

وجدت القصيدة الحديثة في الرمز الاسطوري منفذاً جديداً وشكلاً جديداً ، يمكن ان يعطيها وظيفة اكثر اتساعاً واداءً ، وخصوصاً ، بعد استنفاذ المعطيات القديمة ، ، اذ بدا الرمز يقدم عوناً جدياً ومرتكزاً ترتكز عليه في التعبير عن موضوعها ، اذ ان الرمز يحمل طاقة هائلة

---

(١) دراسات في الادب المسرحي / سمير سرحان / ٢٤ .
(٢) في دراما قصيدة الحرب / باسم عبد الحميد حمودي / ٩ .
(٣) مقالات في النقد الادبي / هربرت همفر / ١٢٦ .
(٤) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين / محاور جلسات الحلقة الدراسية – مهرجان المربد الشعري التاسع / محور الشاعر العربي الحديث ورموزه واساطيره الشخصية / علي جعفر العلاق / ٧٥-٧٦ .

لخدمة الفكرة ، او الموضوع الشعري "(١) . اشتغلت القصيدة على مايمكن ان يطور شبكة علاقاتها البنائية ، ويحدث من اساليب تعبيرها ، وباستثمار الشاعر لمكونات الرمز والاسطورة، فانه " يرد الى قصيدته الحديثة صخب التجربة وخطوط الاولى ويرى حتمية الكتابة بلغة القبيلة البدائية ، ومن هنا تخليه عن التجريد ، والتقرير ، واعتماده على الصورة المجسدة اي الاسطورة والرمز "(٢) ، فالعلاقة بين الاسطورة والشعر علاقة حميمة ووطيدة ، فهي اداة تتمتع بعمق الصلة والتجذر الاصيل للنظم الخيالي ، وكذلك لقابليتها دوماً على التجديد باشكال عديدة ، فالاسطورة هي " وسيلة متاحة للشاعر الحديث لتعريف اغراضه الشعرية الخاصة به ، واقتباس مايعتبره فاعليته المصدر الذي اعتمده بالنسبة لغرضه المباشر "(٣) .

ان اللجوء الى استخدام الاسطورة والرمز ، انما هو تعميق الاندماج والتوحد بين الماضي والحاضر ، والكشف عن الروح الشاعرة المعاصرة ، ووصف لمعالم العصر والسلوك الاجتماعي بدلالة الاخر المؤسطر ، فالشعر هو البحث عن عالم جديد مبتكر لم يالفه احد فـ " اذا كان الشعر بحثاً وكشفاً دائمين عن دنيا لم تصورها كلمات فان لجوءه الى الاسطورة، يضفي على تلك الدنيا عقلانية رؤيوية تعيد صياغة الذي تحياه ، وتقفز به الى الماضي السحيق للوقوف على حقيقة النماذج العليا المتكررة في حضارة الامم "(٤) ، فان استخدام الاسطورة شكل فنياً جديداً في القصيدة الحديثة ، محاولة لتجسيد توق الروح الانسانية الشاعرة الى ايجاد شكل مناسب ، يعبر عن قضية معينة وتحقيق الوظيفة الاساسية لها ، انها مادة ثرية لاتنضب ، وتتمتع بديناميكية عالية في مستوياتها المختلفة ، وتوظيفها يمثل " تحولاً من فورية الطلب الى لدونة الوسيلة الادراكية التي تصبح باستمرار اكثر انتشاراً لانها تصبح اقل تميزاً "(٥) . والاسطورة في منظورها الكوني " نسق لازماني ، وهي لازمانية في كونها حاضرة ابداً كتذكير دائم بالعود الابدي للشيء نفسه "(٦) .

يسعى الشعراء العرب المحدثون الى تطوير اشكالهم الشعرية عن طريق الافادة من معطيات الاسطورة ، بعد ان وجدوا ثباتاً ومحدودية في اساليب تعبيرهم الشعرية ، مما حدا بهم الى البحث عن منافذ تعبيرية جديدة تحدث اليات اشكالهم وتجعلها اكثر تفاعلا واستجابة لعمق تجاربهم وتعقيدها ، فكان النهل من ينابيع ، الاسطورة واحداً من اهم هذه الوسائل ، إذ نجد " ان

---

(١) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين / علي جعفر العلاق / ٧٥-٧٦ .
(٢) مجلة (الفكر العربي المعاصر) / لغة القصيدة عند خليل حاوي / كوكب سبارو / ١٢٧ .
(٣) الاسطورة والادب / وليم رايتر / ٦٦ .
(٤) مجلة (الفكر العربي المعاصر) / كوكب سبارو / ١٢٧ .
(٥) الاسطورة والادب / وليم رايتر / ١١ .
(٦) الزمن في الادب / هاينز ميرهوف / ٩٠ .

مظاهر الجدة في الشعر – والتي شكلت الاسطورة جزءاً منها ، قد اتسعت وتعددت على كافة مستويات الاداء الشعري ، لغة وصوراً وموسيقى ، وباتساع مظاهر الجدة والحداثة تتوزع اهتمامات الشاعر على كافة هذه المظاهر ، وتنحسر اهمية بعض المعطيات الشعرية التي رافقت بداية الحركة الجديدة "(١) ، فالاسطورة شكل اخذ مكانه توظيفاً في قصيدة الحداثة ، لكن ذلك لايعني استغراقاً كاملاً في الاعتماد عليها ، اذ ظل الشاعر العربي الحديث تواقاً الى اكتشاف روافد جديدة ، تدعم شكله الشعري بما يناسب عمق التجربة وتعقيد العصر .

ثالثاً . . . قصيدة القناع ، والنزوع السردي

قصيدة القناع من القصائد الحديثة التي احتلت مكاناً مهماً بين اشكال القصيدة الجديدة ، وهي خطوة ناجحة وفتح جديد من الفتوحات التي اسهمت في تطوير بنية القصيدة الحديثة ، وتعد اضافة " من الاضافات المهمة التي وفق خلالها من توسيع ميدان التجربة الشعرية واثرائها "(٢) .

القناع هو اداة او تقنية استعارها الشاعر من فن المسرح ، نجد ان استخدامها في الشعر غيره في المسرح ، في المسرح هو " شكل التنكر ، يرتدى عادة فوق الوجه او في مقدمته ليخفي هوية الشخص الذي يرتديه ، ليخلق شخصية اخرى "(٣) ، اما القناع في الشعر فهو " الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر نفسه متجرداً من ذاتيته "(٤) ، ويميل هذا النوع من القصائد الى ان يكون كياناً مستقلاً متجرداً عن الذات الشاعرة ، مع وجود نقطة شبه بين القائل (الشاعر) ، والشخصية المستعارة (القناع) ، وهي الحالة التي يكون عليها الشاعر محاولاً ايصالها ونقلها الى القارىء ، فقصيدة القناع ، اذن " وجود مستقل للقصيدة عن الشاعر يتخلص به من مشكلة الذاتية في التعبير "(٥) .

لغة قصيدة القناع لغة سردية تتمثل بالشخصية والحدث والمكان والزمان ، وهذا الذي دفع بالشاعر الى ان يخلق من فضائها بناءً جديداً بصفتها حلاً وبديلاً من الموروث التاريخي للعالم الجديد ، فهي تحمل الماضي بروح الحاضر ، بغياب صوت الشاعر وذوبانه تماماً في صوت الشخصية (القناع) .

---

(١) دير الملاك / محسن اطيمش / ١٥٦ .
(٢) مدارات نقدية / فاضل ثامر / ٢٥٠ ، عن الموسوعة البريطانية .
(٣) المصدر نفسه / ٢٥٠ .
(٤) المصدر نفسه / ٢٦١ ، عن تجربتي الشعرية ، للبياتي
(٥) تجربتي الشعرية / عبد الوهاب البياتي / ٣٩ .

لم يكن دخول الاقنعة الى القصيدة الحديثة محض مصادفة ، بل ضرورة فنية وموضوعية ساعد في ان يحدث نقلة نوعية جذرية في الشعر ، ادخلت الشاعر في "مواقع فكرية معاصرة ما كان له ان يدخلها لولا ، استخدامها واستعارة اسمائها"(١) ، فالشاعر وجد في القناع مايشبه المتنفس الجديد الذي يستطيع ان يملأ رئة الشعر هواءً جديداً يعيد للقصيدة قدرتها الوظيفية الكشف بشكل اعمق عن "صراع الشاعر وتوتراته الانفعالية"(٢) ، سواء أكان يمثل شخصية تاريخية ام شخصية لها من الظروف والمتغيرات مايشابه ظروفه . وهذا ماجعل الشعراء المعاصرين يتفننون في اتخاذ القناع للتعبير عن ذواتهم .

يعتقد معظم شعراء الحداثة ان " الرمز والاسطورة والقناع اهم اقانيم القصيدة الحديثة ، وبدونهم تجوع وتعرى وتتحول الى مشروع او هيكل عظمي لجثة ميتة "(٣) ، لاسيما بعد ان استنفدت الاشكال السابقة مؤونتها ، واضحت شبه جامدة ، وصار البحث عن مصادر بديلة امراً ضرورياً ، من خلال التنقيب في التراث الانساني او في الفنون الحديثة المجاورة ، مما يوفر قدرات شكلية جديدة لدعم القصيدة الحديثة .

رابعاً . . . القصيدة الطويلة والاداء الملحمي

نشأ هذا الشكل الشعري مع بدايات الانعطافة الفنية الاولى للشعر الحديث ، وله من الخصائص مايميزها كبناء جديد ، وجرب الكثير من الشعراء المحدثين هذا الشكل الشعري ، مستفيدين من كل ماتتيحه تقنيات الرمز والاسطورة والموروث ، كل هذه العناصر ترتفع بالنص الطويل الى استمرارية النفس الشعري الذي يسهم في اطالته ، وللاداء الملحمي تاثير كبير في عمل القصيدة الطويلة فله سمات تتمتع "بقدرات هائلة على اطالة النفس الشعري وضخه بقوى جديدة للعمل والنقل والانجاز "(٤) .

ان القصيدة الطويلة تقترح لنظامها بناءً خاصاً للنص ، وهو بناء معقد في جميع عناصره ، فهي تتطلب لغة خاصة لفظاً وايقاعاً ودلالة ، تتلاءم مع شمولية الموضوع

---

(١) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين ، اليومي المألوف في الشعر العراقي الحديث / ياسين النصير / ٣٧٧ .

(٢) مجلة (الاديب المعاصر) ، الصورة الفنية / نورمان فريدمان / ت . جابر عصفور / آذار -١٩٧٦ / ٤٩.

(٣) مجلة (الجامعة) العراقية / ماجد السامرائي / مقابلة مع عبد الوهاب البياتي / العدد ٤/ سنة ١٩٧٧ / ٢١.

(٤) مابين المرمر والدمع / شعر – امجد سعيد / نقد – محمد صابر عبيد / ٢٨ .

وخصوصية بنائه الشعري ، وسعت هذه القصيدة الى التنوع والتلوين ، وهي " تحلق عاليا ، بلا مغالاة ، حتى تتجنب اثارة الملل "(١) .

حاولت القصيدة الطويلة ، ان تعالج افكارها من خلال توظيفها لكل ما هو متاح من عناصر ، اذ افادت مثلا من العناصر الدرامية في اتمام بنائها ، لما للعنصر الدرامي من قدرة على حفظ النص وخلوده وبقائه واستمرارية عطائه ، لان " القصيدة الدرامية هي في الاصل قصيدة متضادة متصارعة ، فان هذا التضاد سوف يترك بعض اثاره على لغة الاشخاص ، او على الاداء اللغوي لكل من الجانبين "(٢) ، وتصبح القصيدة الطويلة متعبة ، لاسيما عند خلوها من العنصر الدرامي ، اذ انها بالدراما تخضع لهندسة بنائية مسبقة ، فضلا عن امتلاكها قدرات مضافة في التحرك والفعل داخل النص .

يعد التكرار سمة مهمة من سمات القصيدة الطويلة ، وللتكرار مزايا كثيرة سواء أكان لفظاً مكرراً ام حرفاً أم مقطعاً شعرياً ، وتتسع حدود تأثير التكرار بمزاياه الفنية المتنوعة " سواء من حيث تأثيره في المعنى ، ام من حيث تأثيره في الموسيقى الشعرية ، فضلا عن الدلالة النفسية التي يستطيع ان يضيفها على القصيدة "(٣) .

ان التكرار بكل قيمه النحوية والصوتية والايقاعية والدلالية يقدم للنص الشعري طاقات خلاقة ، يمكن ان تسهم في مضاعفة شعريته فهو "جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه ان ينظم كلماته بحيث يقيم اساساً عاطفياً من نوع ما "(٤) .

ثمة فرق بين القصيدة الطويلة والقصيدة القصيرة ، وهو فرق ليس في الطول بل في الجوهر ، فالقصيدة القصيرة تمتاز بالبساطة في بنائها وحتى في استخدامها للالفاظ ، ولذلك غالباً ماتوصف بأنها غنائية ، اما القصيدة الطويلة فهي تمتاز بالتعقيد والتركيب في نظم بنائها وفي تأليف نسيجها الداخلي ، اذ ان صفة " التعقيد عنصر في طبيعة العمل الشعري الضخم او القصيدة الطويلة "(٥) .

استطاعت القصيدة الطويلة عبر نماذجها المتعددة ان تثبت شكلها بجانب الاشكال الاخرى ومن اجل ان تحافظ على وجودها طويلا ، فعليها استثمار كل ماهو متاح لاجل ذلك، فـ " اذا كان لابد لها من البقاء فلا بد ان يكون لها شيء يميزها سوى طولها ، وان تتضاعف

---

(١) مقالات في النقد الادبي / ت – س . اليوت / ٩٣ .
(٢) دير الملاك / محسن اطيمش / ٢١١ .
(٣) الشعر الحر في العراق / يوسف الصائغ / ٢١٢ .
(٤) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / ٢٤٢ .
(٥) الاسس الجمالية في النقد العربي / عز الدين اسماعيل / ٣٦٠ .

طاقتها بحذف ماهو حشو منها "[١] ، لان وقوعها في الاستطالات والزوائد هو من اهم الاسباب التي تقود الى اخفاقها .

خامساً . . . القصيدة التوقيعية وتكثيف بؤر الدلالة

القصيدة التوقيعية بناء شعري متميز ، ينهض على اعلى مرحلة ممكنة من تكثيف المشاعر والصور والمفردات ، وهو ما كان يعرف في الميراث الشعري العربي بـ "المقطعات" وكان للشعر العربي ايضاً اثر مهم في ظهور هذا الشكل الشعري وانتشاره في الوقت الذي اخذت فيه الحضارة الانسانية تأخذ صفة التمركز والتكثيف في كل مجالات الحياة .

يعتمد الشاعر الحديث في هذه القصيدة على "الضربة الشعرية التي يحقق فيها اكبر قدر ممكن من التركيز ، والتكثيف الذي يستوعب عموم التجربة بأقل مساحة كتابية ممكنة "[٢] ، ويكون الشاعر على قدر عالٍ من الوعي بأهمية الكلمة ووجودها على الورقة ، ودورها في التشكيل ، اذ يتطلب الاقتصاد والاختصار في عنصر التشكيل العددي والمكاني " التكثيف لفظاً ومعنىً ، فهي قصيدة مركزة تسعى في الوصول الى موضع الاعجاز الذي " هو ان تقول الاشياء الكبيرة بألفاظ صغيرة "[٣] حسب مندور .

للغة دور مهم في تشكيل هذه القصيدة ، فهي تتدخل فيها بأعلى درجات الاختزال لان القصيدة هنا لاتتحمل اي استطالة او استفاضة مهما كانت محدودة ، وتتفاعل المفردات الشعرية مع عناصر الصورة الشعرية مع المعطى الايقاعي ، لتؤلف اللقطة الشعرية التي تنهض عليها القصيدة التوقيعية ، فـ " الكلمة الشعرية عالم صغير "[٤] تنطوي على امكانات مدهشة ، ويعمل فيها الرمز باعلى طاقة ايحائية ممكنة ، ليعوض عن محدودية حضور اللغة .

في القصيدة التوقيعية نجد خيوطاً رفيعة تربط بينها وبين فن من الفنون البعيدة بعض الشيء عن الشعر وهو فن السينما ، والمونتاج منه بوجه خاص ، اذ يعتمد اللقطة المستقلة السريعة التي تعبر عن فكرة او موقف بأقل وقت ممكن ، معتمداً التكثيف ، وذلك لان القصيدة التوقيعية تعرف بأنها " فكرة او عاطفة ، صورة ، ممكنة تركز او تجلى في بعض ابيات

---

(١) اليوت الشاعر الناقد / ٩٨ .

(٢) مجلة (الاقلام) نماذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي حجازي / محمد صابر عبيد / ع ٢ شباط ١٩٨٧ / ١٠٢ .

(٣) الصورة الادبية / مصطفى ناصف / ٢١١ ، عن محمد مندور في الميزان الجديد / ٦٨ .

(٤) ما الادب / جان بول سارتر / ١١ .

(اسطر) وفق تقنية معينة "(١) ، وبذلك فأنها افادت من تقنيات السينما في صناعة اللقطة الشعرية ، بما تمتاز به من اختزال وتكثيف وفتح الصورة على دلالة جديدة .

لاشك من ان معاينة الاشكال الشعرية التي رافقت ظهور حركة الشعر الحديث ، اظهرت تنوعاً مدهشاً وقابلية كبيرة على المغايرة ، بما يناسب حالات الشاعر وحالات العصر ، وما تمليه طبيعة الحياة من ضرورات تدفع الى التغيير والتنويع .

كما اظهرت هذه الاشكال اساليب التغيير الوظيفي الذي يحصل للقصيدة بتغير اشكالها ، لان هذا التغير – كما عرفنا – كان استجابة لمتغيرات عصرية – نفسية واجتماعية واقتصادية وفنية ايضاً – ، لذا فان مايحصل من انحراف معين من الجانب الوظيفي للقصيدة ، انما هو استجابة حية لنداء الشكل الشعري .

واتضح لنا كذلك كيف افاد الشعراء العرب المحدثون من الفنون المجاورة – القولية والجميلة – ، في ذعم شرعية اشكالهم واكسابها الطابع الفني القادر على انجاحها ، وتمكنت من تكريس تقاليد جديدة للتفاعل بين الفنون ، "وكان للمواهب الشعرية الكبيرة اثرها البالغ في اثراء الشكل وضخه بقوى شعرية متنوعة ، اذ استثمر السيّاب معطيات وتقنيات اسطورية ودرامية ووظفها في قصائده بشكل مثير ، ونجح ادونيس في الوصول بنصه الى مستوى – اشكالي – صانعاً اساطيره الشخصية ، لاسيما في قصائده الطوال ، وانفرد محمود درويش بكتابة قصائد ذات نفس ملحمي خاص ، مستنداً في ذلك الى ثقافة ورؤية وتجربة غاية في الخصوبة والعمق ، كما نجح سعدي يوسف ، ويوسف الصائغ وغيرهما في استثمار معطيات الفنون الاخرى ورفد نصوصهم الشعرية بها "(٢) .

ولاشك ان العلاقة بين الشكل والوظيفة علاقة جدل ، اذ ان اي تغير يحصل في بنية القصيدة ولايصاحبه تطور في مستوى الوظيفة ، فانه تغير مجاني لايدخل ضمن اهتمامنا .

الفصل الاول
البناء الدرامي وتوظيف المعطى المسرحي

١ - اشكال نمو الفعل وتطور فعالياته

٢ - اساليب الحوار

٣ - الديكور - لغة وصورة -

٤ - تعدد الاصوات

– اشكال نمو الفعل وتطور فعالياته

فن الشعر على نحو عام غير بعيد عن فن المسرح ، اذ ارتبط المسرح بالشعر منذ قديم الزمن ، فقد عرف المسرح شعرياً في معظم الحضارات الانسانية قبل الميلاد ، ولكن اواصر العلاقة بدت اكثر توسعاً وتعمقاً وتطوراً مع بداية التحولات الشكلية التي تعرض لها النص الشعري ، حيث وجد الشعر في المسرح منهلاً ثرياً يمكن الورود اليه والافادة من مجموعة الاليات التي يمتلكها ، لتوسيع مساحته وتطويرها في التغذي على العناصر الفنية الاساسية فيه لدعم التطور الحاصل في الشكل الشعري .

لاشك بأن المعطيات المسرحية التي استثمرها الشعر تنوعت بتنوع اشكال الاستثمار واساليبه ، فكان البناء الدرامي احد تلك المعطيات المهمة جداً فهو بناء قائم على تطور الفعل الشعري ونموه وانتقاله من مرحلة الى مرحلة اكثر تطوراً وتعقيداً وتوتراً وهو يستند في تطوره ونموه على الحدث ، فأصل الدراما " مختلف عن الفنون الاخرى ، قائم على تبادل الافكار والحوار والتمثيل ، وتطور الحدث "[(١)] ، والحدث هو مجموعة الافعال الشعرية المتلاحقة على نحو متصاعد ومتماسك التي تتمخض عن توتر ناتج عن صراع شعري متطور ونام . وينمو الفعل الشعري ويتطور داخل البناء الدرامي بتداخل وتفاعل على نحو تصاعدي متخذاً في ذلك شكلاً هرمياً يصل بنموه وتطوره الى قمة الهرم فيما يدعى " الذروة الشعرية الدرامية " .

يعد الفعل الشعري نواة البناء الشعري الدرامي ، وبنموه وتطوره يتشكل المشهد الدرامي ، لذا فانه "لايعني الضوضاء والحركة المادية بل يقصد التطور والنمو "[(٢)] في سلسلة تحولات نامية يهدف الى بناء فضاء درامي ينهض على حركة مستمرة ، وتخضع حركته هذه لفعالية العلاقات ، الموجودة في الاحداث القليلة التي يجب ان يمتلكها النص "[(٣)] ، إذ أن الفضاء ينشئ صورة النص التي ينتجها فعل الشخصية (او مجموعة الاشخاص) وتاثيره في عملية تطوير سياق الحدث وتسلسله .

---

(١) الاصول الدرامية في الشعر العربي / جلال الخياط / ١١ .

(٢) الدراما بين النظرية والتطبيق / حسين رامز / ٤٨٨ .

(٣) مجلة (الاقلام) ، الفضاء في المسرح / باتريك بافيس / ت : محمد يوسف / العدد ٢ شباط ١٩٩٠ / ٥٤ .

البناء الدرامي يعد مرحلة متطورة من مراحل تطور النص الشعري الحديث ، اذ يعتمد هذا النوع من البناء على مخيلة عميقة وثرية بحيث " تتداخل فيها عناصر البنية الداخلية للنص كالحركة والنمو والتنوع والتداخل ، واستمرار توهج الحدث ونضجه "(١) .

ان انفتاح الشعر على المعطيات المسرحية ، يعطي للعمل الشعري اهمية على مستويين "مستوى الفن ومستوى الحياة ذاتها ، فنحن لانستبصر في القصيدة ذات الطابع الدرامي بمقدرة الشاعر على بناء عمله الشعري بناءً فنياً حسب ، بل نعاين كذلك ، وهذه هي القيمة الموضوعية لعمله ، ومدى قدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها "(٢) ،اذ يحقق فيه حالة توازن بين الوعي الفكري ، والوعي الفني في شخصية المبدع .

ان اقتراب روح الشعر من المسرح – في البناء الدرامي – هو تعبير عن الصراع الذي يقع فيه الشاعر ومنفذ للتعبير عن ازماته ، فـ " منذ فجر الفن كان الابداع عملية يقوم بها الفنان للامساك باللحظة الخلاقة للفعل من اجل التكيف "(٣) .

وظف الشاعرالحديث عنصر (البناء الدرامي) في القصيدة الحديثة توظيفاً ارتقى بمستوى القصيدة الى اعلى مراحل الفنية والنضج ، مما ادى الى اتساع حجم الاداء الوظيفي لها في مساحة التشكيل الشعري .

كان للشاعر يوسف الصائغ الحظ الاوفر في ان يتغذى نصه الشعري على معطيات الفن المسرحي وان يكون آلية من الاليات الفعالة فيه وذلك لما يتمتع به من موهبة في كتابة المسرحيات الناجحة ، ومن خلال التنقيب والحفر في طبقات نصوصه الشعرية نجد ان نصوصه مكتزه وثرية بعناصر البناء الدرامي ، نتيجة لامتلاكه هذه الرؤية الفنية المركبة من الشعر والدراما ، فهو " يصنع تجربته الشعرية من مواد وخامات عينية ملموسة من افعال وحركات وصور ومشاهد و . . . تندمج كلها في بوتقة واحدة من نسيج التجربة الشعرية وتقترب في بعض الاحيان من خصوصية . . . او الفعل الدرامي المتصاعد "(٤) ، وهو يقود الى صناعة نموذج شعري فيه الكثير من الميزات المستقلة .

ففي قصيدة (أهذا اذن كل ماتبقى) يقدم نصاً متميزاً من النصوص التي تمثل العلاقة بين الشعر والمسرح ، ويمثل فيها نمو الفعل وتطوره نموذج هذه العلاقة :

---

(١) مجلة (الاقلام) نموذج البناء الفني في شعر احمد عبد المعطي / محمد صابر عبيد / العدد ٢ شباط ١٩٨٧ / ١٠٨ .

(٢) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره / عز الدين اسماعيل / ٢٨٥ .

(٣) مجلة (الاقلام) ، فعل الشعر / مسلم الجابري / العدد ١٢ ايلول ١٩٧٧ / ٢٥ .

(٤) الصوت الاخر / فاضل ثامر / ٣٠٨ .

اذا انتصف الليلُ . . واسودّ –
ليلَ بلا قمرٍ ، او نجومٍ ،
وصارَ الندى مُبهماً في الحديقة . . .
سيّدتي ،
ستجيء كعادتها ،
ستعبر هذا الممرّ الكئيبَ ،
وتمشي على العشبِ حافيةً ،
لحظةً ،

وأرى وجهها ، ملصقاً ، في زجاجة نافذتي

من هنا ،
حيث ينكسر الضوءُ والوهمُ :
عينانِ ذاهلتانِ ،
وشعرٌ من الأبنوس ، قد اخضرّ من بللِ الليلِ ،
والتمعتْ خصلةٌ منه ،
فوقَ الجبينِ ،

ومن دونما كلمةٍ ،
وبصمْت المحبّين ،
سوف تمدّ اصابعَها
وتشير الى بُنصرٍ ، نزعوا خاتمَ الحبّ عنهُ ،
فموضعه ، ابيضٌ ، مثل جرحٍ قديمٍ ،
وتبسم لي . . .
هكذا . . . لمحةً
وتغيبُ ،
وتترك فوقَ ضباب الزجاجةِ ،
هذا الحنينُ الغريبَ –
حنين غريب . .
انا . . يشبه القبلاتِ حنيني . .
سابحثُ عن شعرةٍ علقتْ ، في الوسادةِ
قنّينةِ عطرٍ . . علاها الغبارُ ،
قميص به عرَقُ امرأةٍ . . .

اهذا ، اذن ، كلّ ماتبقّى من الحبّ ؟ (١)

يبدأ النص بوصف الحالة الشعرية ، وهي تقدم تمهيداً درامياً اولياً للنص يمثل الصراع الشعري ، بين الذات الشاعرة والزمان ، بوصف الليل وهو في اشد حالاته من السكون حيث تخلد النفس البشرية في صومعة العزلة والحوار مع الذات واستنطاق الذكريات والسعي لاستعادتها .

تمثل مفردة (سيدتي) بؤرة النص وشخصيته الدرامية (البطلة) ، اذ تخضع في سياق تكونها الحركي لمنظومة الافعال المستفيدة من سين (الاستقبال) (ستجيء / ستعبر) ، لمنح الحركة سمة بطءٍ ماتلبث ان تنعطف نحو السرعة بوساطة الفعل (تمشي) ، لترسم اولى ملامح البعد الدرامي في القصيدة من خلال تنوع حركة الفعل .

ينتقل النص الى مرحلة اخرى من مراحل البناء الدرامي في (لحظة) بتحول المشهد الدرامي من فضاء الافعال الى فضاء الوصف ، اذ يصف فيه الشخصية التي هي جزء من المشهد الدرامي ، ويجسد في الوصف علاقة هذه الشخصية وارتباطها بالمكان فنجد الجمل الشعرية (عينان ذاهلتان / ينكسر الضوء / بلل الليل) دالة على الشعور الداخلي الذي تتلبس به الذات الشاعرة .

التمهيد الدرامي للنص تمهيد ينطوي على هدوء الحال الشعرية بشيوع دلالات الصمت والثبات من خلال جملتي (ومن دونما كلمة / وبصمت) .

الافعال الشعرية تشكل منظومة فعلية ضاغطة على عناصر الدراما (تمد ← تشير ← تبسم ← تغيب) ، اذ تشكل مستوى ثانياً من مستويات نمو الفعل في النص الدرامي .

الفعل (تغيب) فعل يمثل نهاية الفعل الدرامي المباشر ، ونقل النص من مستوى الحضور الى مستوى الغياب والاختفاء ، وعند تلك النقطة تخلق حالة من التطور والتوتر بين صورة الافعال المباشرة وصورة الافعال غير المباشرة .

بداية الفعل الدرامي غير المباشر (تترك) يمثل عودة لآثار درامية . في صورة زجاجية مضببة تركت الشخصية الدرامية اثارها عليها ، وهو الحنين الغريب الذي يدفع بالراوي الى الافصاح عن حنينه ، ليترك هو الاخر اثار فعله الدرامي .

الفعل (سابحث) فعل يمثل نتيجة درامية للافعال التي كانت تعمل داخل النص الشعري وتدل المفردات (شعرة /قنينة عطر/ قميص) على اثار ماتبقى من المشهد الشعري .

(١) ديوان (قصائد) / ١٨٣ – ١٨٤

يختم النص باستفهام استنكاري افتتح النص به كـ (عنوان) ، ليكون خاتمة النص ونتيجة للحال الشعرية ، اذ احتشدت فيه كل عناصر النمو والتطور الدرامية ، فضلا عن معاني اللاجدوى والوهم ، وهي تعزز الموقف النفسي المضطرب الذي اسقطت فيه الحال الشعرية .

وفي قصيدة (مشاركة) الذي يسهم عنوانها اسهاماً فعالاً في تاسيس مقتربات الصورة في النص بانطوائه على ايحاء درامي :

هذا الرجلُ الاصلعُ ،
ذو الاسنان الذهبيّةْ . .
يأتيني كل عشيةْ . .
ويشاركني خبزي . .
فاشاركه احزانَهْ . .
حتى يشبعَ . .
إذّاك ،
اراه يُخرج من جيبهِ ،
عودَ ثقابٍ ،
ويروح ينظّف أسنانَهْ . . (١)

يحاول الراوي الذي هو جزء من المشهد الدرامي الدخول الى النص مباشرة من دون مقدمات بوصف الرجل الذي هو الشخصية الرئيسة في المشهد (اصلع/ذو الاسنان الذهبية) ، اذ عمد الى ذكر ابرز شيء فيه هو (الاسنان الذهبية) ، وهي في التقليد الاجتماعي السائد دليل الغنى والقدرة المادية في المجتمع .

تتوزع الافعال على مساحة النص بشكل متسلسل من دون ضغط او تركيز ولكن بشكل يعطي تطوراً ونمواً واستمرارية للحدث الشعري ، اي انه عبارة عن منظومة فعلية كل فعل فيها يرتبط بمستوى من مستويات النص .

(يأتيني) فعل محايد يدل على حدوث الفعل واستمرارية حدوثه ، (يشاركني/فاشاركه) افعال مشاركة تجسد المستوى الاول الدرامي ، لكن مستوى المشاركة الفعلية يقف عند نقطة التناقض ، اذ ان الرجل يشاركه مادياً (الخبز) على حين يشاركه معنوياً (الحزن) ، وهنا يعطي للمستوى الدرامي حالة من الصراع والتوتر ، والتخلخل وعدم التوازن .

ينتقل النص الى مستوى يخفف فيه من مستوى التوتر ، اذ يتحول المشهد الدرامي عن مساره الفعلي في (حتى يشبع) ، فـ (حتى) نقطة التحول ، و (يشبع) حالة امتلاء تودي الى ارتخاء في المشهد الشعري .

ينحرف المشهد الشعري الى مستوى ثانٍ ، في (اذاك) حيث يمثل الفعل (يخرج) احتفالية امتلاء بعد جوع ، ليلحقا بالفعل (يروح) ويمثل الحالة النفسية التي اصبحت عليها الشخصية الدرامية ، نتيجة المستوى هذا هو وجود هدف في اعادة حالة التوازن للمشهد الشعري العام واقتراح تحول ثالث يعيد مياه النص الى مجاريها .

يعتمد نص (زيارة) على الفعل الدرامي بشكل اساس ويكون مشهداً درامياً كاملاً :

. . . جرسُ البابِ ، يُقرعُ . .
ينهض من نومِهِ . .
يتطلّعُ من فتحةٍ في الستارةِ ،
يرجعُ مرتبكاً . .
يتردّدُ
ينظرُ ثانيةً . .
يتفرّسُ ،
يجلس فوقَ الأريكةِ ،
يسمع صوتَ خطىً في ممرّ الحديقةِ
ينهضُ مرتبكاً . . .
طرقتان على البابِ ،
ثالثة . .
يفتح البابَ
. . . .
. . . .
يضحك من نفسه . .
يغلق الباب ثانيةً . .
ثم يجلسُ فوق الاريكةْ . . (١)

يفتتح النص راوٍ يرسم المشهد الدرامي بمفتتح ايقاعي من الفعل (يقرع) ، يقوم المستوى الدرامي الاول على مجموعة من افعال تسهم في بناء المشهد الدرامي وتطوره ونموه ،وتتسم بكونها افعالاً تتوزع على مستوى الفعل العضلي والبصري (ينهض/ يتطلع / يرجع / ينظر يتفرس / يجلس) ، التي تقوم بها الشخصية التي هي جزء من المشهد الدرامي الداخلي .

اما الفعل (يتردد) وهو ينطوي على مستويين داخلي (نفسي / وفعلي (حركي)) ، فهو النقطة التي يصل عندها النص الى مستوى التعقيد والتوتر ، ويمثل صراع الشخصية بين (الحقيقة والوهم) ، وكذلك يربط بين منظومتين من الافعال متساويتين في المستوى الشعري ، مكونة الثانية المستوى الثاني من المشهد الدرامي ، وتدل على صعود مستوى الانشداد والتوتر في النص .

يتحول النص الى مستوى ثالث بما يقدمه الفعل (يسمع) من مستوى اخر من الافعال وهو فعل (سمعي) ، يؤدي الى تحول درامي في المشهد الذي يقود الى القيام بفعل اجرائي يمكن الخروج به بنتيجة ، كأن تكون رؤية الطارق ، للتأكد من ان الزيارة حقيقة ام وهم ، حيث يتطور الفعل من (يسمع ← ينهض ← يفتح) .

الفراغ المتروك على بياض الورقة يكون المشهد الذي يحسم توتر الصورة وينهي الاشكال الشعري ، فيتحول النص الى مستوى اخير وهو النتيجة الدرامية بخلق مشهد استرخاء شعري من (يضحك / يغلق / يجلس) ، انتهاء فعل النص المرتبط بالعنوان (زيارة) .

الشخصية الدرامية طورت افعالها ونمت من جراء فعل (القرع) الذي قام به الزائر وقد غيبه الراوي في المشهد الداخلي ، بعدم ذكر او تفصيل مايدور من احداث في مشهد خارج النص .

ان توزيع الافعال بين المستوى (البصري ، السمعي ، العضلي) واشتراكهما في صياغة الصورة الدرامية للنص ، يمثل ضغطاً فعلياً واضحاً يؤكد طبيعة البنية الدرامية للنص ، فـ " القصيدة تشكل حركة سردية متقنة بلا زوائد تعتمد اساساً على "فعل" درامي متنام يمتلك مقوماته السردية الخاصة "(١) .

ويمثل نص الصائغ (الخيط) شكلاً من اشكال نمو الفعل وتطور فعاليته اذ ان التخطيط للدخول ، يوفر فضاءً منفتحاً للدخول الى روح المشهد الدرامي وقيمة النص الاساسية ، وذلك بمستويين ، الاول اجرائي والاخر مغيب تتطلب الحال الشعرية استدعاءه ليكون نتيجة درامية للنص :

---

(١) الصوت الاخر / ٣٩٤ .

خيطٌ من نمل احمرْ ،
يتحرّكُ بين سريري . . والبابْ . .
انهضُ من نومي . .
أسحق خيطَ النمل باقدامي . .
واعودُ . .
وإذْ استيقظُ ثانيةً ،
ألقى ،
بين سريري والبابْ ،
خيطاً آخرْ . . .
أكبرْ . . . (١)

من خلال كاميرا الراوي الداخلية الذي هو جزء من المشهد الوصفي لخيط النمل الاحمر ، تظهر الافعال الحركية السريعة (انهض ← اسحق ← واعود) اذ توحي بقرب انتهاء المشهد الشعري واسدال الستار على النص ، ولكن (واذ) تقلب النص من مستوى قرب حلول النهاية الى مستوى تستوجب فيه استدعاء مستوى ثانٍ للحصول فيه على نتيجة درامية وحل للمشكلة (الخيط الاكبر)

شعرية النص تتركز في نهايته المفتوحة وتركه من دون نهاية .

لاشك ان انماط الفعل الشعري التي قدمتها النصوص السابقة ، قد تدخلت تدخلاً واضحاً ومصيرياً في خلق الروح الدرامية في المشهد الشعري اذ كشف تحليل النظام الحركي لهذه الافعال ، عن اساليب تفعيل مختلفة تتوزع بين مستويات الثبات ومستويات الحركة ، وذلك للافادة من هذا التخلخل الحركي ، في احداث نوع من التأزم والتوتر ، هو الذي يعمل على خلق الدراما ، التي تنمو وتتطور بنمو الفعل الشعري وتطوره ، وصولاً الى الاسهام الفاعل في خلق شعرية النص .

(١) الديوان / ٣٨٤ .

- اساليب الحوار

يعد الحوار - بما يملكه من طاقات تفعيل فنية - احد التقنيات الدرامية المهمة التي وظفها الشعر الحديث لتطوير اساليب تعبيره ، ولايخفى ماقدمته الدراما من اساليب حوارية مختلفة ، حاولت القصيدة الحديثة استثمار ماهو ممكن منها ، لرفد فضاءاتها بطاقات فنية جديدة، تسهم في الارتفاع بمستوى شعريتها .

والحوار بوصفه اداة تعبيرية درامية فانه " الوسيط بيننا الى جمع الشمل والالتقاء "(١) ، وهو ايضاً " نمط تواصل : حيث يتبادل ويتعاقب الاشخاص على الارسال والتلقي "(٢) .

يقسم الحوار على حوار خارجي (ديالوج) وحوار داخلي (مونولوج) ، الاول هو القسم الاكثر استخداماً في المسرح اما الثاني فيدخل ضمن الفنون السردية ، ولم تعرف القصيدة العربية الحوار الخارجي - الا في حدود ضيقة - ، لذا فان توظيفه على يد الشاعر الحديث اضاف لقصيدته امكانات جديدة ، فـ " تطور بناء القصيدة ومنحاها الملحمي وتاثيرها بالتقنيات قد سمح بأن تحمل طاقات درامية كبيرة عن طريق عودتها الى المسرح فالديالوج (الحوار الخارجي) حل محل المنولوج (الحوار الداخلي) "(٣) .

اسهمت العناصر الجديدة الداخلة على الشعر (عناصر الفنون المجاورة) ، بوصفها تقنيات موظفة في بناء النص ، في الكشف عن طاقات النص الحديث وقابليته على امتصاص واستيعاب كل ما ممكن ان يتاح له ، وعدم استسلامه لقيود وحدود شعرية تقليدية ، لذلك وجد الشاعر الحديث في الحوار معطى جديداً يتغذى عليه وينفتح من خلال وظائفه الشعرية على افاق جديدة للقصيدة ، لذا فان لجوء الشاعر الحديث الى الحوار ليس لجوءاً اعتباطياً ، بل جاء عن وعي باهميته في بناء القصيدة لاسيما في تلك القصائد التي ترتكز اساساً على بعض عناصر الدراما ، حيث يقدم الحوار وظيفتين " الاولى دفع الفعل الى الامام والثانية هي الكشف عن الشخصيات وخواصها "(٤) ، ومن خلال هاتين الوظيفتين ، وما تنطويان عليه من لغة خاصة ذات ايقاع خاص ، ينكشف الفضاء الشعري عن نظام حركي رفد عمل الافعال الشعرية بقوى مضافة ، يمكن ان تنقل القصيدة من حال الركود الى حال الحركة والنمو والتطور ، فضلا عن اظهار دور بارز لاشتغال الشخصية الشعرية بوصفها عاملاً بنائياً مضافاً للقصيدة

(١) في الفلسفة والشعر / مارتن هيدجر / ٨٧ .
(٢) معجم المصطلحات الادبية المعاصرة / د. سعيد علوش / ٧٨ .
(٣) الاصابع في موقد الشعر / حاتم الصكر / ١١٧ .
(٤) الدراما بين النظرية والتطبيق / ٦٣٦ .

الحديثة ، اذ ان "اسطر الحوار يجب ان تلائم الشخص المتكلم وان تعبر عن مزاجه "(١) ، فكل ماتقدم عوامل مهمة تكشف عن عنصر مهم في الحوار هو الطرف المحاور (شخصية الحوار).

للحوار اهمية في ايقاع الكلام الشعري في النص ، إذ يتحكم اسلوب الحوار بسرعة او بطء ايقاع الكلام ، فيصبح ايقاعه سريعاً ومختلفاً عن ايقاع اي اسلوب اخر من اساليب الايصال ، وخصوصاً اذا ماقورن باسلوب السرد الذي يتميز بالبطء والهدوء ، والسبب ان الحوار "يقوم على عنصر الحديث الذي يحمل اسئلة واجابات . . . ان ايقاع السرد ينبع من ذات الفرد الكاتب وهو يسترسل بالوصف او الحديث تبعاً لرغباته الخاصة ، بينما يتألف ايقاع الحوار من المشاركة مع الاخر اي انه ليس ذاتياً محضاً ثابتاً بل متغير لانه لاينبع من ذات واحدة "(٢) اي ان عنصر المشاركة في الحديث هو الذي يسم الايقاع بالسرعة ، فالحوار يتم تواصله عن سؤال وجواب او جملة اعتراضية عن طريق مقاطعة المتكلم بين طرفي الحوار .

وللحوار في سرعته مراتب ، وهذا يعود الى الحال التي يكون عليها طرفا الحوار اذ هو الذي يتحكم بسرعة الحوار إذ " ان للسرعة الايقاعية التي يتطلبها الحوار درجات ايضاً ، لانها ترتبط اصلاً بنوع المحاورة ، فاذا كان الحوار محتدماً ثائراً مليئاً بالانفعالات كان الايقاع السريع اكثر بروزاً ، واذا كانت المحاورة هادئة غير ميالة للعنف . . . كانت اقرب الى الايقاع ذي السرعة غير الشديدة "(٣) ، وهنا تكمن اهمية اسلوب الحوار في القصيدة الحديثة ، من خلال التحكم في ايقاع السرعة او البطء فيها .

والشاعر يوسف الصائغ الشاعر ، الكاتب المسرحي ، وجد في الحوار تقنية لايمكن تجاوزها ، ولاسيما انه مارس كتابة المسرحيات التي تعتمد على الحوار اساساً ، مما ترك اثاراً بارزة وواضحة في ابداعه الشعري فهو يقول " سحرني الحوار ، والطاقات الكامنة فيه والمعلنة منذ مرحلة مبكرة . . وصار ولعي به اساساً لصنعتي الروائية والمسرحية – في اللعبة مثلا . . ثم في المسافة . . حتى حدود محاولاتي المسرحية ، حين وجدت الحوار مستعداً اتم الاستعداد لخدمتي ، ولقد كان منطقيا ان يتدخل ولعي بالحوار في تجاربي الشعرية ، ليكون اداة استخدمها في تكثيف الصراع بين جبهتين "(٤) وذكره النقاد بانه " يبدي ميلا واضحاً للقص والحوار "(٥) ، فعند قراءة اعماله الشعرية نجد انها قد اكتنزت بالكثير من النماذج التي تغذت في بناء شكلها على الحوار ، وتعددت في نصوصه اشكال الحوار بين حوار داخلي وحوار

---

(١) صناعة المسرحية / ستوارت كريفش/ ١٣٤ .
(٢) دير الملاك / ٣٢١ .
(٣) نفسه / ٣٢١ .
(٤) مقابلة شخصية اجريت مع الشاعر بتاريخ ٢٨/١١/١٩٩٨ بغداد .
(٥) الاصابع في موقد الشعر / ١٦٨-١٦٩ .

خارجي ، كما تعددت اساليب الحوار فيهـا من حوار متصل الى حوار منقطع ، وقد يكون النص حوارياً في بنائه من بدايته الى نهايته ، وان يحتل الحوار جزءاً بسيطاً من حيز النص ، وهذا يعود الى اسباب نفسية او فنية يقتضيها موضوع النص .

يستخدم الشاعر الحوار اداة تفعيل لتحريك حيوات النص كما في قصيدة (نعاس) :

يكون السريرُ
قريباً من النافذةْ
اكونُ انا . . ها هنا . . .
انتِ نائمةٌ عن يميني . . .
اقومُ الى الضوءِ . .
أطفِئُهُ . .
- تصبحينَ على خيرْ
- تصبحْ . .
على خيرْ
. . يمشي السكونُ الى النافذةْ . .
. . . . .
تمرُّ الدقائقُ . .
اسمعُ صوتَ اصابعها ،
تتعثّرُ فوق الوسادةِ
ادركُ انّ الحبيبةَ لم تَغفُ بَعْدُ . . .
- جائعةٌ ؟
- لا . . .
- اخائفةٌ
- ابداً . . أعْطِني يدكَ الانَ . .
تأخذُ مني ذراعي الى صدرِها
وتصنع منه رضيعاً . . .
. . .
انا ها هنا . .
وهي نائمة عن يميني
يفوحُ شذى حلمةٍ

ماتزال مبلّلةً بالحليبْ

ويأتي الينا من النافذةْ

نعاسٌ عجيب (١)

يبدأ النص بتمهيد مكاني ، يقوم فيه بوصف المكان تفصيلياً لتدخل الحوار المباشر ال يبدا بضمير المخاطب (انت) اذ يخاطبها مخاطبة الحاضر ، الحوار هنا تقليدي غير منتج ، و الهدف الاساس منه اشغال زمن النص بكلام مجرد ، يتيح فرصة الانتقال للفعل الشعري ال وضع أخر ينغلق بفضله الفضاء الشعري وتقترب القصيدة من نهايتها .

ينتقل النص لتمهيد ثانٍ يبدا (يمشي السكون الى النافذة / الى / وتصنع منه رضيعاً / وهو انعطافة حوارية منتجة اذ ان مفردات الحوار تقوم على صيغة السؤال والجواب ، ومن حوار سريع ومتواصل يحاول ان يعرف بالشخصية الثانية والحال التي عليها والتسريع بانها المشهد الحواري .

يختتم النص بخاتمة تصويرية تسدل الستار على المشهد العام للقصيدة وتبين فضل الحوار في ذلك ، يقوم الشاعر في النص بدور الراوي العليم الذي هو جزء من المشهد الشعري ، اذ يمهد للحوار بصيغة الراوي بوجهين من الخطاب المباشر وغير المباشر واسلوب الحوار في النص اسلوب حوار حقيقي .

وفي قصيدة (زيارة . . . (٢)) نجد ان بناء النص هو بناء حواري اذ يبدأ النص به وينتهي به :

جرسُ الباب يقرعُ . .

يفتحهُ :

- مرحباً

تمرّ التحيّةُ بين اصابعهِ ،

فيردّد في قلقٍ :

- مرحباً . .

تبتسمُ زائرةُ الليل في إلفةٍ

وتقولُ له ، وهي تومئُ :

- موجودةٌ ؟

---

(١) الديوان / ٢١٨ - ٢١٩ .

يتردّد :

- طبعاً

تلوح له جثّة امرأةٍ في العراءِ

ويسمع صوتَ بكاءٍ

- اذا كان يمكنْ . .

- يمكنْ . . . فلتدخلي . . .

سوف اوقظها . .

- ابداً . . خلّها . .

- لحظةً واحدةْ . . .

يرتقي مسرعاً سُلّمَ البيتِ

يدخل في غرفةِ النَوم . . .

يتوّقف قربَ السريرِ . . . رويداً . . .

ثم يرجع ادراجَهُ

يجِدُ الباب منفرجاً

والحديقة فارغة . .

- ايه ايتها الزائرةْ (١)

يقدم النص مفتتحاً ايقاعياً حركياً من خلال فعلي القرع (يقرع) (يفتـح) ، ويقـوم الشـاعر مقام الراوي العليم (راوٍ خارجي وداخلي للحدث) ، اذ ان كاميرته الحكائية تمتد خارج احداث النص وداخلها .

يبدا الحوار بتحية الزائرة فيتواصل معها (الطـرف الثـاني) بالتحيـة ، ويتواصـل الحـوار بالسؤال والجواب ، لكن الطرف الثاني تنعكس حالته من خلال الحوار الذي يتسم بانـه خـاطف وسريع ، اذ يعكس عدم التوازن بين الشخصيتين المتحـاورتين ، فيبدو الحـوار متأزمـاً ومعقداً لذلك نجد ان لغتة برقية ومختصرة .

الافعال (يرتقي ، يدخل ، يتوقف ، يرجع ، يجد) تنمو نمواً سـريعاً ، اذ يقـوم الشـاعر الراوي بتسريع الفعل الشعري دليـلاً علـى الرغبـة فـي ابقـاء فضـاء الحـوار قائمـاً فـي محاولـة لاختزال الحدث قدر الامكان .

شعرية القصيدة تظهرها الخاتمة ، عبر ظهور صوت الطرف الثاني وهو يحاور ذاته .

اما الاسلوب الاخر من اساليب الحوار فيتمثل في قصيده (حبة قمح) :

---

(١) الديوان / ٢٢٢ - ٢٢٣ .

تكونين جارتنا ،
حلماً ،
واصونُكِ
من يوقظَ امرأةً خلف شبّاكها ؟
فالمسافةُ ، لمّت ملابسها ،
وقالت : اروحُ ؟
. . . . . حزينٌ لأني سكتُّ . . .
لأنّكِ اطرقْتِ . . .
– انتَ تحبُّ العصافيرَ ؟
– لا . . .
سكنتْنا الحديقةُ في صمتِها . .
تركتْ مقعدينِ من الظلِّ . . .
. . . . كانت حقيبتها بيننا ،
قطةٌ ، شعرها اسودٌ . .
قلتُ : من ذا يعلّمها الصمتَ بين حبيبينِ ؟
– ها ؟
كبرياءٌ لعينيكِ ، حين احبّكِ . .
حين تريدين . مبهمةً . . .
والمسافةُ تعرى ،
وتاخذ بي ، من يدي ،
نقطة فوق سرّتها . . وادافعُ . .
ما انتِ جارتنا ،
والحديقة فارغة
. . . . . سقطتْ قطرةٌ فوق شعركِ .
– ها ؟ ما نقومُ ؟
– بلى . . .
وسكتْنا . . .
. . . . .
. . . . . .
تكونين مبهمةً ،

بين عينيك ، والصمتِ ،
حبّةُ قمحٍ . . .
تُرى أيّنا يتكبّر فيه الفضولُ ،
ويسلبه ، كلّ ألفاظهِ ؟
ياحبيبة : إنّ الكلامُ فضيحتنا . .
. . . . .
. . . . . وحزين لاني سكتُّ . .
حزينٌ لان يدي سكنتْ فوق قطّتها
- ماتريدينَ ؟
- ها ؟
قطرتان من الصمتِ .
ماتت حقيبتها في يدي . .
. . . . . وحزينٌ لاني تكلّمتُ . .
كلّ الاصابع كاذبةٌ . .
فأيّ التعابير يصلحُ للحبِّ . .
لو . . .
مرّةً واحدةْ .
وليكنْ حلماً :
أنْ تصيرَ الحروف اصابعنا . .
-انتظرين ؟ تعود العصافيرُ ؟
- لستُ أحبّ العصافيرَ
- تأتي الظهيرةُ ؟
- إنّ الظهيرة كذّابةُ . . !
- كم الساعةَ الآنَ ؟
-عشرةْ . .
. . . . . وكنّا نفتّش عن قشّةٍ ما . . . (١)

---

(١) الديوان / ٢٣٠ - ٢٣٣ .

اسلوب الحوار في (حبة قمح) حلمي متصور ، اذ يقوم الشاعر بتأسيس فضاء الحلم ثم يطلق (القصيدة / الحكاية) داخل هذا الفضاء . الشاعر الراوي هو طرف الحوار الاول ، اما الطرف الثاني هو (جارتنا / الحلم) ، يقوم الطرف الاول (بتقويل) الطرف الثاني ، اذ على طول النص الشعري نلاحظ هيمنة الطرف الاول من الحوار وجعل الطرف الثاني تابعاً له ومستجيباً لطموحاته واحلامه . الحوار بشكله التركيبي القائم على السوال والجواب ، يدخل في خمسة مفاصل من القصيدة ويتسم بـ :

أ - الاختزال الشديد .

ب- الانقطاع .

جـ- الصمت والحيرة .

د - هيمنة الطرف الاول ومركزيته في فضاء الحوار .

كل هذه السمات هي ما يتمخض عن الصورة الحلمية التي شكلت البناء الفني العام للقصيدة ودور الحوار في النص .

في قصيدة (حوار عبر الهاتف) اسلوب الحوار يعلن عنه العنوان وتكمن شعريته في انقطاعه :

- هلو
- ياهلا
- هلا تبيّنتِ صوتي . . ؟
- اجلْ . . كن على حذرٍ . .
- لاتخافي . . انا اتكلّمُ في التلفون العمومي
- اخطأتَ
- لكنني . . .
- ابداً . . انـهم
- اسمعي . .
- هلو . . - انني .
- ياحبيبتي اسمعيني ؟
- اصرخي . . لست اسمعُ . . .
- ملذا تقولُ ؟
- احبّكِ

ينقطع الخطُ

صمتْ (١)

اسلوب الحوار هاتفي غير مباشر شعريته في انقطاعه اولا ، وفي استخدام وسيلة اتصال الية لاتحقق للمتحاورين رؤية بصرية متبادلة (حوار سمعي فقط) .

الحوار في النص حوار متواصل بالرغم من انه على المستوى الاجرائي (شبه منقطع)، اذ ان طرف الحوار الاول وهو (الرجل) يسعى الى تحقيق هدف معين من الاتصال ، وهذا واضح من كلمة (احبك) اذ يرتكز الثقل الدلالي للحوار في تلك الكلمة .

لغة الحوار سريعة مختصرة توحي بالبعد ، اذ يشعر المتلقي بالبعد المكاني وصعوبة الايصال وعدم السمع وخوف الطرف الثاني وتوتره ، وصعوبة استيعابه للخطر الذي يحيط به ، فهناك حضور ثالث مناوئ يتدخل غيابياً ، وذلك من خلال المفردات (اجل كن على حذر ، اخطات ، ابداً . . انهم) .

شعريته في الصمت الذي يغطي النص بعد (انقطع الخط ، صمت) .

– الديكور – لغة وصورة –

الديكور مصطلح غربي يعني (التزيين) Decoration ، واحاله (معجم المصطلحات المسرحية)(١) الى مصطلح (المناظر scenery) ، وحدده بـ " القطع التي يقام بها مشهد واقعي او خيالي او واقعي وخيالي معاً فوق خشبة المسرح ، من خشب وقماش ورسوم ، وتتصل المناظر بمضمون المسرحية ، ولتصميم المناظر مدارس كثيرة الان "(٢) ، وتنهض فكرته الفنية الاساس على الافادة القصوى من المكان ، والديكور هو عنصر ملازم للمسرح على وجه الخصوص بمثابته " اخراجاً مكانياً – هندسياً وتعبيرياً لها "(٣) ، فيضفي ملامح خاصة تبرز من خلاله امكانية ايصال القضية المعروضة ، وقد يكون الديكور عنواناً آخر للعمل المسرحي يعمل بمثابة دلالة ثانية بصورة اوضح من الدلالة الاولى (العنوان الاول + العنوان الثاني) .

تميز المسرح عن غيره من الفنون بانه " شكلٌ صوريٌ وحركيٌ وصوتيٌ تنتظم علاماته في نسيج اصطناعي شامل "(٤) ، فالتشكيل الصوري هو الديكور الذي ينطق به المكان ، اذ هو ليس مجرد قطع اثاث معينة ومختلفة الحجوم والاشكال او لوحات صورية او غطاء (للكواليس) بل هو بناء وضع وفق متطلبات فنية ، وضع بشكل او بآخر لاضفاء لمسة جمالية ونفعية ، تساعد المتلقي في تقمص فضاء العمل .

ان " الديكور اصبح اقتراحاً علاماتياً يقدم للمتلقي ، لكي يملأه بخياله ويتخلى عن نظراته الى العالم "(٥) ، وهذا الاقتراح العلاماتي البصري المكاني يشكل حضوراً اوسع في العرض من غيره ، فهو مدعاة الى التواصل مع العمل والمتابعة والتفاعل ويمثل اضاءة مركزة على العمل اذ انه " امتلاءاً نفسياً وواقعياً للمكان الحدث "(٦) .

وجدت القصيدة الحديثة في الديكور وسيلة جديدة لتطوير عملها الشعري اذ بامكانها تحويل المفردة الشعرية الى صورة من خلال وضعها في مكان من مسرح القصيدة (الورقة) ، لتخلق ايحاءً بصرياً ودلالياً يعمل عمل الديكور .

استثمر الشاعر الحديث كل ما امكنه من طاقات الخيال ، للانتقال بالقصيدة من حالة التعبير اللغوي الى حالة التعبير المشهدي ، فمن اولى مهمات الخيال " جعل ادراك الاشياء

---

(١) معجم المصطلحات المسرحية / سمير عبد الرحيم الجلبي / ٢٠٧ .
(٢) نفسه / ٢٠٧ .
(٣) مجلة (الاقلام) جماليات الديكور المسرحي / ياسين النصير / العدد ٢ / ١٩٩٠ / ٤٤ .
(٤) مجلة (افاق عربية) / نحو منهج سينمائي في النقد المسرحي ، الخطاب النقدي والحداثة / العدد ١٠ ١٩٨٩ / ٩٣ .
(٥) مجلة (فصول) ، حول مفهوم المكان في المسرح الحديث ، سامية احمد اسعد ، العدد ٢ ، ١٦١ .
(٦) مجلة (الاقلام) ، جماليات الديكور المسرحي / ياسين النصير / ٥٢ .

بالنسبة لنا ممكناً اذ بدونه لايكون لدينا سوى مجموعة من المعطيات الحسية التي لامعنى لها"(١). فالشاعر في صراع دائم محاولاً ايجاد محاضن شكلية جديدة تزيل هذا الصراع والتوتر، وخلق خيوط وصل بين كل الاشياء من اضداد ومختلفات من عناصر مغايرة للعناصر الاخرى قريبة كانت ام بعيدة ، وكان الديكور معطى او خيطاً آخر من خيوط التواصل بين الشعر ومعطيات المسرح ، اذ يعد انتقالة شكلية من انتقالات القصيدة الحديثة حاول فيها ان " يطابق بين الصور المرئية والصور العقلية حتى يزول توتره النفسي "(٢) .

تعد اللفظة الديكورية في العمل الشعري نقطة تحاول فرض مركزيتها في النص ، كعمل المصباح الضوء ي في نشر انارته على ماحوله لاظهار وابراز الاماكن الخفية المظلمة ، ولكل نص شعري مركزية دلالية معينة تمثل شعرية لايمكن الكشف عنها الا من خلال تلك البؤرة المكانية ، وهي تولد دلالات اخرى لا حصر لها في النص ويتحدد فهم البؤرة النصية من ان " للمكان البؤرة في النص الادبي ، او في اي نص معرفي اخر من انه المكان المولد لبقية امكنة النص وافعاله ، والمكان الذي يخلو من بؤرة مركزية مولدة مكان فارغ من المعنى"(٣) ، ولهذا جاءت الافادة من الديكور – لغة وصورة – في النص الشعري من وعي وادراك بمستوى عالٍ من الفهم باهميته في ولادة شعريته من ذلك المركز او البقعة نفسها (الديكور) فهو بناء نص ذو وجهين ، وجه في اضفاء جمالية تشكيلية بذكر المفردة الديكورية ، ووجه آخر نفعي وظيفي يؤدي دوراً في توليد شعرية في النص ،

ولعل توظيف الديكور في بناء القصيدة كان من النماذج الواضحة في قصائد يوسف الصائغ ، لاسيما وهو الشاعر الذي جمع بين الشعر والمسرح ، فكان ذلك سبباً في وضوح معالم جديدة وبارزة في نصوصه الشعرية ، اذ يسعى الصائغ الى مسرحة اللفظة الشعرية ، من اجل ان يضع الفاظاً شعرية معينة في اماكن محددة من بياض الورقة ، تعمل عمل الديكور ويشع ثباتها النسبي مزيداً من الايحاءات والدلالات .

ربما يكون اقرب نموذج يمثل توظيف الديكور شعرياً في قصيدة (مقدمة اولى لزمان المحبين) :

ماتبقّى

هو الحبُّ . . .

---

(١) مجلة (المعرفة) ، الصورة في النقد الادبي / عبد القادر الرباعي / العدد ٢٠٤ ١٩٧٩ / ٣٦ .

(٢) مسائل في الابداع والتصور / جمال عبد الملك / ٥١ .

(٣) مجلة (الاقلام) جماليات الديكور / ياسين النصير / ٤٩ .

هذا . . رهاني الاخيرْ . . .
زهرتانِ ، على القلبِ ،
ذابلتانِ
وسبعُ شموعٍ
تنيرُ الضميرْ . . .

وانتمْ
خذوني بطيبة قلبي . .
فإنّ المحبّة ، طيّبة القلبِ
والشعرُ مغفرةٌ . . .
وزمان المحبين . .
جدّ قصيرْ . . . (١)

يبدا النص بصوت الراوي باعلان نتيجة ما انتهى به (زمان المحبين) وينطوي الكلام على ايحاء بأن الصوت مرتفع آت من بعيد معلن عما آل اليه الحب .

(زهرتان . . . ذابلتان . سبع شموع . . تنير) . ال (زهرتان ، سبع شموع) تمثلان صورتين خارج البنيان الفعلي للقصيدة ، فوجودها اسمي داخل بناء النص .

لغة الصورتين لغة عددية (اثنتان ، زهرتان ، سبع) تعملان في القصيدة عمل الديكور في العرض المسرحي ، اذ ان وجودها يبدو كأنه لايتدخل تدخلاً فعلياً في المشهد الشعري ، لكنه مفردة ديكورية مهمة تضيء من طرف خفي مظهراً معيناً من مظاهر القصيدة.

يوجه الراوي صوته بضمير الخطاب (انتم) ، الى من يمتلكون (طيبة القلب ، والشعر ، والمغفرة ، وزمان المحبين) فهنا تمثل (الزهرتان) الراوي + المروي له ، وتمثل ال (سبع شموع) الراوي ، المروي له (الحب . وطيبة القلب . والشعر مغفرة ، وزمان المحبين)

وفي قصيدة (موت المنزل) يكرس عمل الديكور في المشهد الشعري فيقول :

ومن بعد موتي . . .
نظرتُ الى جسدي . . .

(١) الديوان ٢٦٤ .

وبكيت . .

ارى جثة امراةٍ ،

رافقتني ثلاثين عاماً . .

ارى منزلا عشت فيه

يموت ،

ومازال مني به ،

دمية للطفولة ،

ثوب مراهقة ،

قطة . .

وردة في كتاب . .

. . . رسائل حب مخبأة

بعد موتي . .

تطلعت في جثتي . . وحزنت ،

رأيت على شفتي كلمة

لم تتم . . .

انحنيت . .

مددت يدي . .

ومسحت على شفتي . .

ومضيت . . . . (١)

النص يبدا مباشرة بتحول سردي من الحياة الى عالم الموت ، بتمثل النص بأنه نص متخيل ، اذ بعد موته (الراوي) يروي كيف اصبحت بعدها (بعد موتها) فهو يقوم باعطاء وصف مفصل (للمرأة) التي يرى جثتها وهو في الوقت نفسه يرى جثته ، وهو هناك في تلك النقطة يكرس معتقداً سائداً بأن الروح بعد الموت ترتفع الى السماء ، لكنها تبقى تدور حول الاماكن والاشخاص التي تحب ، ويمكن ان ترى الجسد الذي كانت تسكن فيه ، وبهذا نجد انه على علاقة وثيقة بالمكان (المنزل) اذ حاول انسنته وتشخيصه ووصفه بأنه (يموت) اي ان غياب اصحابه ادى الى غيابه .

يتضمن النص مفردات ديكورية تكون صورة كاملة للمشهد الشعري ، وهي مرآة عاكسة لطبيعة الحياة وموضوع النص وهي (ثوب، قطة، وردة في كتاب ، رسائل حب مخبأة) ، اذ انها جميعاً تمثل ديكوراً انثوياً يسلط الضوء على المشهد الشعري ، وكذلك فهي مفردات باثة (رمزية خارجية) كل واحدة منها تعود الى مرحلة معينة من مراحل عمر الشخصية (المرأة) .

لو عدنا الى المفردات جميعها في اللوحة لوجدنا ان كل مفردة هي صورة بحد ذاتها ، ومجموعها صور يمكن من خلالها تخيل المكان وكيفية وضع تلك الاشياء وتوزيعها .

السطر الاخير يمثل دلالة النص كاملة.

وفي قصيدة (موت الكرسي) نجد ان المفردة الديكورية قد استلهمت شعريتها واضاءت حول النص من خلال مفردة (الكرسي) .

كرسي ،
خشبي ،
منسي . . عند الباب
مفتوح الكفين
يتطلع العالم باستغراب . .
مرت سنتان ،
والكرسي الخشبي لدى الباب

مشلولُ الكفينْ . .

مكسور القدمينْ . .

....

أوّل امس . .

اغمض عينيهِ الكرسيُّ . .

وماتْ . . (١)

تنطوي القصيدة على مضمون قصصي ، اذ ان الموضوع هو حكاية شعرية وتنهض بمجملها على معالجة (وحدة ديكورية) وهو (الكرسي) ، الذي يمثل بؤرة التمركز الشعري ، اذ ان محاولة انسنته وتشخيصه تكون ممكنة ، اذ انه (منسي ، مفتوح الكفين ، يتطلع . . . باستغراب)

يمر النص بمرحلتين من التحولات وهو تحول شعري زمني (مرت سنتان ،اول امس)، اذ انها تنتقل بالمشهد الشعري من مرحلة الى اخرى ، ومن صورة معينة الى اخرى ، اكثر توتراً وتغيراً من السابقة ، اذ كان (مفتوح الكفين اصبح مشلول الكفين زائداً مكسور القدمين ← اغمض عينيه ومات) يتلاشى الديكور الذي اختلط بالمشهد الشعري واحتله ، ليتّخلى المشهد الشعري من المفردات الديكورية بتلاشي الكرسي (موته) .

وفي قصيدة (باختصار) التي حققت من خلال عنوانها فعلاً اجرائياً على مستوى مساحة النص موضوعياً :

الليلة ،

كان الكابوسْ ،

مختصراً جداً . . .

مائدةٌ . .

وزجاجةُ خمرٍ .

وثلاثُ كؤوسْ . . .

وثلاثةُ أشخاصٍ ،

من دون رؤوسْ . . (٢)

يبدأ النص بذكر زمان الكابوس ، وهو هنا اسلوب حلمي / سلبي ، ومساحته الزمانية مختصرة وضيقة جداً .

(مائدة ، زجاجة خمر) مفردات ديكورية محايدة ، لاتحقق للمشهد الشعري عبر صورة بسيطة تقليدية ، ولكن الانعطافة التي تحدث في المشهد الديكوري وتنهي حيادية صورته هي المفردة الديكورية الثالثة (ثلاثة اشخاص من دون رؤوس) ، اذ يتحقق للنص شعرية واضحة تبين فضل الديكور في تحول مستواه الشعري .

- تعدد الاصوات

الشاعر الحديث يشكل صوره بقدر عال من الحرية ، ويضيف إليها مايراه كفيلاً بأن يعبر عن موضوعه ، وهذا ماوجده في عناصر المسرح المتعددة منها (تعدد الاصوات) ، الذي هو وجه آخر من وجوه الدراما ، وتعدد الاصوات من التقنيات الحديثة التي فطن اليها الشاعر الحديث ، وراح يرسم بها قصيدته لينتقل بها شكلاً ووظيفة الى مراحل متقدمة من الاداء الفني، ويعد ذلك من انجازات القصيدة الحديثة التي سعى فيها الشاعر الى " اغناء التكنيك الشعري بعناصر جمالية لم تكن شائعة ، اذ عرف الشاعر الافادة الجادة من معطيات فن المسرح والقصة لاغناء الشعر ، فاتجه لتوظيف عنصر الحوار والحوار الداخلي وتعدد الاصوات "[١] .

ان اقتراح الشاعر في التقرب من الدراما لم يكن اقتراحاً محدوداً لايعي معناه ، بل انه اقتراب واعٍ بشكل غير محدد لسبر اغوار الدراما بكل تفاصيلها وعمقها ، وذلك لخلق لون جديد في العمل الشعري يكشف عن جمالية الاسلوب ويوسع من شعريته وطاقته التعبيرية ، فخلق اصوات " مختلفة في داخل العمل الفني الواحد هو ابسط صور الدراما "[٢] ، لاسيما ان الموقف الدرامي في القصيدة يقوم على الصراع الذي يبدا وينمو ويتطور ، ومحاولة الكشف عن هذا الصراع وتحديد قيمته وحجمه داخل بناء العمل الفني ، يمكن خلقه من مجموعة الاصوات في النص الشعري .

ان تعدد الاصوات في العمل الشعري يعني ان يظهر اكثر من صوت في القصيدة ، اذ يتميز كل صوت عن الاخر بميزات معينة سرعة وبطأ وهدوءاً وارتفاعاً وانخفاضاً ، وهو يعبر عن الشخصية والموضوع النصي ، ولكل صوت من هذه الاصوات فلسفته واسلوب ادائه ووظيفته ، وقد عرفت القصيدة اصواتها الكبرى المؤلفة للانواع الشعرية المعروفة فـ " الصوت الاول هو صوت الشاعر عندما يتحدث الى نفسه فقط (الموقف الغنائي) ، والصوت الثاني هو صوت الشاعر عندما يخلق شخصيات متخيلة تدير حواراً بينها (الموقف الدرامي) ، اما الصوت الثالث فهو صوت الشاعر عندما يتوجه الى جمهوره (الموقف الملحمي) "[٣] .

اما محاولة الشاعر ادخال اصوات اخرى في العمل الشعري ، فهي تعني السعي الى خلق مركزيات اخرى في النص تكشف عن تجربته بشكل اكثر تطوراً ووضوحاً ، فهو " يطرح الاصوات المتعددة التي ينمي كل واحد منها الحدث وينمو به شعرياً "[٤] .

(١) دير الملاك / ٢٣.
(٢) وتبقى الكلمة / صلاح عبد الصبور / ٦١ .
(٣) مجلة (الاقلام) ، سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة العربية / احمد عز الدين / العدد ٢ ١٩٧٧ / ٣٩.
(٤) الاصابع في موقد الشعر / ٩٦ - ٩٧ .

ان العمل الشعري الذي يدخل في بناء شكله تعدد الاصوات يتميز بعدد مرات ارتفاع الإيقاع النفسي وانخفاضه ، اذ له ميزة ايقاعية موسيقية تضفي على النص جمالية سمعية ، وبهذا فان " كل انجازات الفنون المختلفة يمكن ان تتقارب و تختلط ويؤثر بعضها ببعض في محاولة لخلق نسيج جمالي جديد ومتطور "(١) .

ويوسف الصائغ من الشعراء الذين اجادوا في توظيف عنصر تعدد الاصوات ، من خلال ولعه بعنصر الحوار اولاً ، ثم من خلال خلق صوت آخر داخل شخصية الشاعر نفسه ، واستدعاء اصوات من الخارج لخلق شخصيات اخرى تمثل مرآة عاكسة للعمل الشعري ، فتأتي " قصائد متنوعة النغمات متعددة الاصوات متدرجة الجرس والنبرات "(٢) ، وهو يستثمر في هذه التقنية بالدرجة الاولى الطاقة الدرامية اذ " ان تعدد الاصوات في قصيدته يلعب دوراً كبيراً في بناء الحدث الدرامي وتصعيده ، فهذه الاصوات اذ تتعدد وتتقاطع فانها تسهم جميعاً في النهوض بكثافة الحركة الدرامية ، واكمال زواياها وظلالها ، للوصول بها الى اكبر تأثير ممكن "(٣) ، وللكشف عن مدى افادة الشاعر من اسلوب تعدد الاصوات لابد من الدخول الى عالم القصيدة والكشف عن عناصرها ، ويعد نموذج قصيدة (سلحفاة) من النماذج التي تنهض في تكوين شكلها الدرامي – الشعري على وجود اصوات متعددة تتردد في اجواء القصيدة :

دخلتْ سُلحفاةٌ الى بيتنا . .
فاضطربنا . . .
قالت امراتي :
– اخرجوها . .
قالت امرأة الجارِ :
– بل اقتلوها . .
قالت الخادمةْ . .
قال شيخ المحلّة . . .
كثر القولُ . .
واجتمع الناسُ . . .

والسلحفاة البريئةُ ،

---

(١) دير الملاك / ٧٦ .

(٢) مجلة (الاقلام) ، قراءة في شعر الصائغ / محمد مبارك / العدد ٩ ايلول ١٩٨٩ / ٥٨ .

(٣) دماء القصيدة الحديثة / علي جعفر العلاق / ١٣ .

تصغي الينا
وتبكي على نفسها . . .
وعلينا . . . (١)

محور القصيدة الذي يدور حوله الحدث (السلحفاة) ، اذ يظهر صوت الشاعر (الراوي) برواية الحدث الشعري وهو دخول السلحفاة الى المنزل ، في الوقت الذي يكون معلوماً لدينا ان السلحفاة حيوان مائي بحري ، فخيال الشاعر اوحى له بأمكان دخول السلحفاة الى المنزل ، وقد يكون اختار هذا الحيوان قناعاً لقضية معينة لما تمتلكه من صفات البطء والخوف ، وكيف ان الناس اجتمعوا واخذ كل واحد منهم يقول الاجراء الذي يجب ان يؤخذ بحقها ، ظهرت هذه الاصوات مرتفعة ادت الى ارتفاع توتر الموقف الشعري .

القصيدة قصيدة صوتية منذ بدايتها حتى نهايتها اذ يقول (اضطربنا) وبعدها تظهر الاصوات التي تمثلها (المرأة ، الجارة ، الخادمة ، شيخ المحلة ، الناس) وهي منقولة على لسان الراوي ، الذي يعد صوتاً محايداً عن الاصوات الاخرى التي تسعى الى التمركز حول بؤرة شعرية واحدة تمثل العنوان (السلحفاة) ، وظهور صوتها في المشهد الشعري من خلال دلالة الفعل (يبكي) ، اذ يتركز فيها الثقل الدلالي للنص ، فللبكاء شعرية خاصة ولاسيما ان البكاء هنا على نفسها وعلى الجميع من حولها .

شعرية النص تكمن في التقاء صوت الراوي بصوت السلحفاة اذ يظهر متعاطفاً معها .

وتتوزع قصيدة (حلم) بين ثلاثة اصوات :

حين رأيتكِ في حلمي
كان على كتْفِكِ ،
طفلٌ . .
يبكي . .
قلت : احملْ طفلكِ عني . .
فحملتُه . .
كان جميلاً . .
شعره ابيضُ كالثلجِ ،

---

(١) الديوان ٣٨٦

وعيناه مُغمَضتانِ . .

وحين اخذتَه ،

صارَ يَمصُّ اصابعَهُ . .

اذاكَ . . نظرتُ اليكِ

رأيتكِ تمضينَ على عجَلٍ . .

وتذكَّرتُ بأنكِ ميّتةٌ

فافقتُ . .

الليلُ عميقٌ . .

وعلى كتفي

طفلٌ

يبكي . . (١)

موضوع النص يعلن عنه (عنوانه) ، اذ انـه يقوم بروايـة الحلم الـى الشـخص الحلم ، وتظهر في النص ثلاثة اصوات ، صوت الراوي وهو يروي الحلم ، وصوت الطفل (العالي) ، وصوت المرأة (الحلم) المتخيل ، ويشترك بين الصوت الاول والصوت الثاني صوت (الطفل) ، الذي يشترك في لوقتنفـه بين الحقيقة والحلم . شعرية النص تكمـن فـي ظهور الطفل في (الحلم والحقيقة) ، واختفاء صوت الحلم بعد اليقظة .

اما قصيدة (مساء عراقي) فهي نموذج اخر يمثل توظيف اكثر من صوت داخل العمل الواحد :

صورٌ من المعركةْ . .

والمساءُ العراقيّ ،

بيتٌ وديعٌ . .

وطفلانِ . .

يستحضرانِ دروسَهما . .

وتلميذةٌ ،

تخطّط في دفتر الرسمِ ،

---

(١) الديوان ١٩٧-١٩٨ .

ذاهلةً ،

صوراً مضحكةً . .

– سيذاعُ بيانٌ جديدٌ . .

يفتح البيتَ اذنيهِ ،

تشخص عشرُ عيونٍ عراقيةٍ . . .

وتختلطُ الآنَ

رائحةُ الحربِ ،

برائحة الخبزِ ،

والامُّ ،

ترفعُ عينينِ حانيتين ،

الى صورةٍ ،

معلّقةٍ في الجدارِ ،

وتهمسُ :

– يحفظكَ اللّهُ . .

تروحُ

تعدّ العشاءَ ،

على مهلها ،

وفي ذهنها ،

صورٌ ،

تنتقيها

من المعركةُ . . (١) .

نقلت احداث هذه القصيدة كاميرا راو خارجية ، تصور المشهد الشعري من بعيد لمساء اقي محاط بنيران الحرب ، يمثله بيت وثلاثة اطفال وام ، يقوم كل من الطفلين بالدرس طفلة بالرسم ، اذ يمثل هذا الوصف تمهيداً للمشهد الشعري العام .

يظهر صوت شخص مغيب لم يظهر منه غير صوته ، وقد يكون صوت مشترك غير دد وكانه صوت كورس ، في حين يظهر صوت الام المهيمن محاوراً لصوت مسجون في ورة صوت مؤجل لحين حضور الغائب .

وتقدم قصيدة (مريم) الكيفية الفنية التي تم بها مسرحة الصوت في القصيدة :

اعطيكِ اسماً ،
واحبّكِ فيه ،
فقولي رقماً يصلح للحبّ ،
وللكلمات الاطيب قلباً . . .
والسرِّ المتردّد بين اثنينْ . .
لا تأتمني احداً للشفتينِ ،
انا من شفتيَّ أُباعُ ،
وبالأسرار نصير حبيبينِ :
- هلو
- من تطلبُ ؟
- مريمَ . .
- اخطأتَ . . هنا دائرةُ الحجزِ
- رجاءً مريمُ . . !
- هذي مطبعةُ التحريرِ . . .
. . . خياطةُ حواءَ
. . . كنيسةُ أمّ الاحزانِ
- هلو . . .
. . . مريمَ
. . . مريمَ
. . . مريمَ
- سدّ التلفونُ . .
- احبّكِ . .
هذا السرّ له ندمٌ ،
يتقاطعُ في الأسلاكِ
فاخجلُ :
- من تطلبُ . .
- مريمَ
- أخطأتَ حبيبي . .

مريم نائمةٌ من فرط الحبْ . . (١) .

تقدم القصيدة بمقدمة سردية للدخول في الحوار الذي يدور بينه وبين حلمه المنشود (مريم) .

القصيدة الصوتية ترتفع بها الاصوات وتنخفض بمستوى طلب الطرف الاول (الطالب) الوحيد المتكرر الداعي لجميع الاصوات باساليب استفهامية وتعجبية وطلبية التماسية ، وتنمو بنى النص وتتطور من خلال سبعة اصوات يتجول ، بينهم صوت واحد باحثاً عن صوت محدد، يتهرب من الحضور فيحاول الطرف الاول ، استدعاه للحضور رغماً عنه .

يتركز الثقل الدلالي للنص في ظهور الصوت (مريم) (الهدف) ليختم المشهد الشعري بالنجاح في استحضاره ، او بالعمل ميدانياً نيابة عنه .

الفصل الثاني
البناء التشكيلي واستنطاق شعرية اللون

- الصورة الثابتة والصورة المتحركة
- التداخل الصوري
- حساسية اللون وشعرية ادائه
- تشكيلية الصورة

- الصورة الثابتة والصورة المتحركة

تعد الصورة من ابرز عناصر الفن الشعري ، وتضاعفت اهميتها وخطورتها في القصيدة الحديثة ، اذ راح شعراؤها يتفننون في صورهم الشعرية وينوعون فيها ، وسعوا في سبيل ذلك الى الافادة من معطيات الفن التشكيلي في اساليب بناء الصورة لاسيما في قطبيها الرئيسين الصورة الثابتة والصورة المتحركة .

ومما لاشك فيه ان للصورة دوراً فعالاً في بناء النص الشعري ، فهي تمثل " الجوهر الدقيق للغة الحدسية "(١) .

كان بناء الصورة المتحركة والثابتة من نماذج البناء الجديد ، وهو وجه من وجوه الاستعانة بجماليات فن الرسم ، اذ استطاع النص تأسيس عضوية جديدة بالصورة تستجيب لمتطلبات الحداثة ، وذلك باتجاه تداخل الفنون حيث يتغذى كل فن على معطيات الفن الاخر .

ان التداخل الذي حصل بين الفنين في الكثير من عناصرهما الفنية المكونة ، قاد الى " عدم التفريق بين الشعر والرسم ، وبين الصورة الثابتة على اللوحة والصورة المتحركة في بيت الشعر او الابيات الشعرية "(٢) ، اذ يمكن ان نجد في النص الشعري الكثير من الالفاظ والعبارات الناطقة والصامتة ، وهي تخلق ثبات الصورة الشعرية وحركتها في النص باكمله .

الشاعر المبدع هو من تتوهج مخيلته بانواع الصور ، والذي يبحث عن الجديد دائماً ، ويقوم بالتقاط الاشكال واسباغ شيء من احساسه العالي عليها ، وتصوير احساسه باللحظة التي تتداعى فيها الأفكار ، اذ " الحالة الخلاقة انما تهجم عليه بقوة حازمة مسيطرة فتنقض على طرائق تفكيره المضاد وترفض التقولب بالقوالب المألوفة ، هنا تنشط الاحاسيس والفكر جنباً الى جنب ، يتشابكان ، ولايستطيع الشاعر التمييز بينهما ، فيضطر الى ابراز شكلها الموحد في لحظة من الاشراقة الخلاقة "(٣) .

فالصورة الثابتة والصورة المتحركة تأخذ كل واحدة منها صفتها من خلال فعاليتها ووظيفتها داخل كيان النص الشعري ، وكلما كانت الصورة اكثر انفتاحاً زادت وتائر حركتها ، وانتقلت من مرحلة نمو معينة الى مرحلة اعلى ، عكس الصورة الثابتة التي تعتمد في تشكيلها على عناصر تشكيل ثابتة ، فـ " الصورة اذن نوعان يختلفان الاختلاف كله : صورة (نامية) وصورة (ثابتة) فالصورة الثابتة هي التي تحددت خطوطها فوقف نموها والمتعة التي تولدها في النفس نتيجة تأملنا لها داخل هذه الخطوط . . . وبالخطوط هنا اقصد المدلولات المباشرة

---

(١) مبادىء النقد الادبي / ريتشاردز / ٣٠٩ - ٣١١ .
(٢) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي / ٦٨ .
(٣) التجربة الخلاقة / بورا / ١٢ .

للالفاظ ولذا كان الصورة الثابتة مدلول او معنى واحد ، اما الصورة النامية فهي التي لم تتحدد خطوطها ، وانما يتسع مدارها بطول تاملنا لها لاسيما حيث ترتبط بالسياق العام الذي ترد فيه واتساع المدار نتيجة للاشعاعات التي تشعها الالفاظ حولها او الايحاءات التي تثيرها ، والمصدر الصورة مصدر عاطفة الشاعر وروحه الحية "(١).

ونحن في هذا البحث انما نبحث عن القصيدة التي تمتلك لغة قادرة على بث روح الحركة او السكون في الصورة المكونة لها ، وهنا يأتي دور الشاعر وقدرته على اعطاء النص الشعري الطاقة القادرة على تحريك صورة النص او تثبيتها ، فـ " ليست الالفاظ في بساطتها او جلالها هي المحك ، ولكن الطاقة او العاطفة او الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها "(٢) . بمعنى ان دور الشاعر في توليد الصورة الجديدة ، وعدوله عن انشاء صورة محددة فقيرة الطاقة وبسيطة المعاني ، هو الذي يساعد على خلق الصور وتطورها وهذا يأتي من وعي الشاعر في ادراك قيمة الثبات او الحركة ، بالشكل الذي يخدم طبيعة النظام الحركي في القصيدة ، فـ " ليست الحركة والسكون اقتحام وجود ممكن على الصورة ، او اضافة محمول معين لها بل هما ، صفة محايثة لها باستمرار وذلك من حيث هي اختزان ذاتي لواقعة بعينها يتعذر ان تكون الا في حالة حركة او سكون "(٣) . وهذا تأكيد ان حالتي الحركة والسكون صفتان تلازم الواحدة منها للاخرى وذلك قانون الطبيعة ، والشعر ايضاً يخضع بالضرورة لفعالية الحركة والسكون في تشكيل صورة .

الحركة هي عنوان الديمومة والبقاء ، وهي تمثل نبض كل شيء حي متغير ودليل وجود الاشياء واستمرارها ، فهي " احدى مميزات الحياة الحية ذاتها ، ويعبر كل من الانسان والحيوان عن ذاته باستمرار من خلال الحركة "(٤) ، فالفاصل بين الحياة والموت هو ذلك النبض ، وهذا النبض هو الحركة ، والصورة الشعرية التي تتمتع بالحركة والنمو هي الصورة التي تثبت طاقتها ومعانيها بجوانب متعددة وتدفع بالقصيدة الشعرية الى التجدد والتطور ، لذلك فان الحركة في الصورة تعادل " الحيوية في الجسد ، بها تتمكن الصورة من المداومة على بث نورها باتجاهات مختلفة ولازمنة مختلفة دون ان تفقد توهجها في لحظة ما ، لانها مرتبطة بحركة الانفعال التي تتنازع مشاعر المبدع "(٥) .

---

(١) دراسات في الشعر والمسرح / مصطفى بدوي ٢٥-٢٦ .
(٢) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / ٨٩٠ .
(٣) مقالات في الشعر الجاهلي / يوسف اليوسف / ٣٠٨ .
(٤) مجلة (الثقافة الاجنبية) ، تقنية افلام الصور المتحركة / جون هالاس / ت : د . عبد الودود محمود العلي / العدد (١) ١٩٨٦ ص ٩٢ .
(٥) الصورة الفنية في شعر البياتي / عبد الستار عبد الله صالح / رسالة ماجستير / ٩٥ .

الصورة المتحركة هي عملية تفجير واثارة في حياة النص ، اذ " تعمل على رفع درجة السخونة في العناصر الداخلية المتعارضة والمتصارعة داخل التكوين الفني الواحد ، وكل ذلك يؤدي الى التباين والمغايرة والى قوة التعبير في النهاية "(١) ، لذلك تبرز حركية الصورة من خلال طرح التناقضات الحادة وتفجير ثنائية التشابه والاختلاف والسلب والايجاب عندئذٍ تخلق مادة الصورة عبر "التفاعل والاستجابة بين الشيء ونقيضه ، دون النقيض لاتوجد ثمة حركة ، . . . لذلك فان التناقض في صورة القصيدة ليس عيباً ابداً بل هو ضروري تماماً ضمن ديناميكية الحياة "(٢) .

يمكن ان يكون (الفعل) هو المحرك الاساس للصورة ، فوجود الفعل في القصيدة دليل القيام بعمل متطور ومتغير ، وهو وجه من وجوه الحركة في الصورة ، وان " افتقار الصورة الى الفعل يسلبها دون شك الطاقة على الحركة ويكسبها نوعاً من السكون "(٣) ، فالفعل " مسؤول عن ارتخاء الحركة في الصورة او توترها "(٤) .

اما الصورة الثابتة فهي معروفة في الشعر العربي ، اذ انها مجرد تمثيل الموجودات .

الصورة الثابتة هي صورة وصفية نقلية ، تنزع الى نقل الموصوف وادخاله في قالب ، يعمل على تحديد الصورة داخل حدود ثابتة ، غير ان هذا الثبات اذا كان ضمن متطلبات البناء التشكيلي للنص ، فان الصورة الثابتة هنا " نمط من انماط التعبير التي يفيد منها الشاعر لتحقيق تواصله مع العالم الموضوعي ، وهي على الرغم من طبيعتها النقلية ليست قاصرة عن ابراز حالة شعورية ، فرضت على الشاعر ان يقدمها بهذا الشكل الذي يصف السكوت بالجمود لكنه يحوي على وجود حي "(٥) . يأتي الثبات من حالة الاطمئنان التي يقدمها الشاعر في النص الشعري ، وافتقاد التناقض وتساوي الحالات وثبات الافعال ، وانحصار الحالة الشعرية خارج الذات الشاعرة ، ، وعدم محاولة اسباغ شيء من روح الداخل ، كل هذه هي عوامل مساعدة على جمود الصورة وثباتها فـ " اذا كان المشهد جامداً تجمدت الصورة في اللوحة الفنية ، فالشاعر هنا مصور يعنى بالشكل الخارجي دون الالتفات الى ما في صميم هذا الشكل من علاقات خفية "(٦) .

---

(١) فلسفة الادب والفن / كمال عيد / ١٤٣ .

(٢) دراسات نقدية في الادب الحديث / عزيز السيد جاسم / ٥٩ .

(٣) الشعر الحر في العراق / يوسف الصائغ / ١٨٣ .

(٤) المصدر نفسه / ١٨٥ .

(٥) الصورة الفنية في شعر البياتي / عبد الستار عبد الله صالح / ٨٥ .

(٦) الصورة الشعرية ونماذجها في ابداع ابي نؤاس / ساسين عساف / ٢٤ .

استطاع الشاعر يوسف الصائغ ان يوظف هذا النوع من الصور في قصيدته الشعرية ، وتمكن في ذلك من دمج لغة الشاعر بريشة الرسام ، وقدم لنا كرنفالا صوريا تتنوع فيه الصور، وتنتقل من الثبات الى الحركة وبالعكس باسلوب رشيق ومعبر .

شعر الصائغ حافل بالصور التي تعتمد اسلوبا بنائيا ثابتا ومتحركا ، ففي قصيدة (قبلة) تأتي الصورة الشعرية متمثلة لصورتين معاً (الثابتة والمتحركة) :

نقطةٌ من دمِ الذاكرةْ
لَمَعتْ في الضميرْ
رَسَمتْ دائرةْ
حولَ طفلٍ صغيرْ
يُلاحِقُ في نومِهِ ،
نحلةً ماكرةْ
....
ضحكَ الطفلُ . .
مدَّ اصابعَهُ ،
اختلجتْ نحلةُ النومِ في الشبكةْ
ضحكَ الطفل ثانيةً . . .
امسكَ النحلةَ الحائرةْ . .
لسعَتْه . . . . بكى . . . .
فتهدّمَتِ الدائرةْ . . (١) .

تتمثل مظاهر الصورة الثابتة من خلال تسكين اواخر الجمل الشعرية ، ملامح الصورة توحي بأنها صورة مرسومة ، اذ تحاول اعطاء صورة خارج تحولات الفعل الشعري وتوتره ، فكل من الألفاظ (الذاكرة ، الضمير ، دائرة ، صغير ، ماكرة) نجدها تذوب في صورة اللوحة، لتتحول بالصورة الى الصورة الاصلية المركزية للنص وهي الصورة المتحركة بفعل منظومة الافعال الحركية (ضحك ، مد ، اختلجت ، امسك ، لسعته ، بكى ، تهدمت) ، اذ تساعد على بعث الحركة في الصورة . الفعل الاخير (تهدمت) هو الذي يقوض اركان الصورة الثابتة ويلحقها بالصورة المتمركزة / صورة القصيدة الاصلية .

---

(١) الديوان / ٢١١ .

وفي قصيدة (جمعة الأموات) يلجأ الشاعر الى تكرار الالفاظ السكونية ليعطي للصورة بعداً شعرياً يسهم في تجسيد الحالة النفسية للشاعر .

اليومَ ، جمعة الامواتِ ،
سوف يخرجُ الناسُ ،
الى القبورْ
قومي معي . . .
نبكي على قبركِ ياحبيبتي . .
وحينما ، يُتعبنا البكاءُ
نتركُ عندَ القبرِ ،
اكليلاً من الزهورْ . . (١)

عنصر الصورة الرئيس (القبر) ، اذ ان المفردة بحَد ذاتها جامدة تفتقر الى الحياة ، وهذا مايدعونا الى القول ان القصيدة تحمل مستويين من الصورة مستوى الثبات وذلك من خلال استدعاء الصورة الثابتة الماثلة في ذاكرة الموروث الشعبي ، اذ انها تقليد معروف وسائد في الذهاب لزيارة القبور .

يحدث تحول في المستوى الثاني من الثبات الى الحركة ، من خلال محاولة تحريك الصورة لبعثها من داخل السكون ، وذلك عبر الافعال (تبكي ، يتعبنا ، نترك) ، هنا محاولة استحداث صورة متحركة لخرق ثبات الصورة الاصل .

وفي قصيدة (غرق) تشتمل القصيدة على ثلاث صور تنحصر الصورة المتحركة بين صورتين ثابتتين :

سيِّدتي عاريةٌ في البحرْ . .
تسبحُ كالنجمةِ عِند الفجرْ
لمّا رأتني سترتْ جسمَها ،
بالزبَدِ الازرقْ . . . .
لمّا رأتْني اختلجَ الزورقْ

.....

.....

سيّدتي تغرقُ

تغوصُ في اللذّة حتى القعرْ ..

.....

.....

للحظةٍ يختلجُ المنظرْ ..

.....

سيّدتي عاريةٌ في القبرْ ... (١)

الصورة الاولى (سيدتي عارية في البحر) صورة وصفية ، تقوم بوصف مشهد السيدة وكيفية وضعها في البحر وهي عارية ، وهي منقولة لاتتدخل فيها اي ملامح غير الملامح الاصلية الواقعية للصورة .

تتهيأ الصورة المتحركة ابتداءاً من الفعل (تسبح) ، هنا نجد ان الصورة انتقلت من ملامح الثبات الى الحركة والتغيير ، وذلك بدخول خيوط منسوجة فكرياً في الصورة اذ شبهها في سباحتها كالنجمة في الفجر ، وهو تشبيه ينطلق بالقصيدة الى مستوى الحركة ، وتتعاقب الافعال الحركية التي تعد خيوطاً تحاول تحريك الصورة (سترت ، اختلج ، تغرق ، تغوص ، يختلج) .

(للحظة يختلج المنظر) عبارة تحاول حصر كل ما تقدم من الصورة ووضعها في اطار الحركة ، اذ (يختلج المنظر) لوحة او منظر مرسوم تمتد فيه الحياة ليشتمل على احداث الصورة باعلى مراحل توترها ، وبما يعزز حركيتها في المشهد .

اما الصورة الاخيرة التي تمثل الصورة الوصفية الاخرى (سيدتي عارية في القبر) فانها تشكل صورة يغلب عليها طابع الغياب ، اذ ان ثباتها ثباتاً غيابياً. وتبدو اكثر جموداً وسكوناً ، لوجود الصورة المتحركة بين صورتين ثابتتين هو محاولة لبعث ثبات الصورتين وخرقه.×

وفي قصيدة (استرخاء) ينطوي العنوان على صفة حركية بطيئة تقترب كثيراً من الثبات:

---

(١) الديوان / ١٩٠ .

الدنيا غائمة . .

وحبيبة روحي نائمة

والقهوة فوق النارْ . . .

يختلط الانَ شميم الحبّ ،

بعطرِ القهوةِ ،

وهي تفورُ ،

ورائحةَ الامطارْ . . (١)

تحمل القصيدة مفردات الصورة الثابتة (غائمة ، نائمة) وتبدو الصورة جامدة وساكنة من خلال وجود اجواء الاطمئنان والهدوء التي تحيطها .

تنتقل الصورة الى مستوى الحركة من خلال الافعال (يختلط ، تفور) ، و (رائحة الامطار) ، اذ ان الفعل (يختلط) دليل على الحركة ، و (تفور) يقلب صورة القهوة صورة بصرية وشمية (عطر) ، بانتشار بخارها في جو الصورة ، والثانية (رائحة) اي ان الامطار تساقطت وتحركت حبيبات الامطار بحركة عمودية من الغيوم الى الارض ، كل هذه المفردات المتداخلة فيما بينها نقلت الصورة من حيز الثبات الى حيز الحركة .

لعل انتخاب هذه القصائد وهي تمثل الصورة الشعرية وحركتها افضى الى اكتشاف أسلوبية خاصة يتميز بها شعر الصائغ ، اذ ينطلق في صياغة صورة الشعرية من ارضية تشكيلية ، تقوم على فهم دقيق لوظيفة الصورة (بنوعيها) في اللوحة او القصيدة ، بدرجة عالية من الدقة والحساسية والمهارة .

- التداخل الصوري

يحاول الشاعر الحديث اثراء نصه الشعري الذي يوفر له اكبر قسط من الفن والتأثير ويقوم باجتراح اساليب كثيرة لمضاعفة الاحتمالات الدلالية للنص وخلق تعددية في مستويات التأويل ، الا ان هذه الاساليب المجترحة يجب ان تنبع من داخل التجربة ، والتجربة الفنية لدى الشاعر هي التي تولد الاشكال ، وتنتقل بالقصيدة الى مستويات تعبيرية اعلى ، توفر لها شروط الفن الذي هو الغاية والوسيلة معاً .

والتداخل الصوري في القصيدة هو اسلوب من اساليب الفن الشعري الجديدة ، يرمي فيه الى ايجاد وخلق اكثر من صورة في العمل ، تتداخل وتتلاءم فيما بينها لتؤلف صورة النص الكلية ، وذلك من خلال تداخلها بخيط يربط بينها ، مكونة عقداً منتظماً يعطي كل صورة جزئية استقلاليتها ، وفي الوقت عينه يوفر فرصة لتداخل هذه الصور في مشهد شعري متجانس .

يبنى النص على اساس صورة كلية للنص ، تضم مجموعة صور متداخلة كاللوحة التشكيلية ، وهي تعبر عن موضوع يمثل عنوانها ، وتعبر عنه مجموعة من الصور داخل اطار اللوحة .

التداخل الصوري " مجموعة من الصور البسيطة المؤلفة ، التي تستهدف تقديم عاطفة او فكرة او موقف على قدر من التعقيد ، اكبر من ان تستوعبه صورة بسيطة ، فيلجا الشاعر انئذ الى خلق صورة مركبة لتلك الفكرة اوالعاطفة او الموقف "(1) وهذا الترتيب او التنسيق الصوري داخل العمل الفني الذي ينم عن تجسيد لتجربة وتسجيل لموقف ماهو الا نتاج قوة الخيال ، والمجال الذي " يعمل على جمع اشتات من الصور المستدعاة لغاية المشابهة او المنافرة ، لكنها تنتظم بتأثير قوته وقوة الانفعال داخل نسق متحد منسجم "(2) .

ان عمق التجربة او الموقف وخيال المبدع ليس عنصراً وحيداً في اثراء هذا النوع من الصور ، بل ان لادراك الشاعر واستيعابه الاثر البالغ في تجسيدها داخل بناء القصيدة الفني ، لاسيما ان " اي تجربة ادبية تظل صياغتها وفقاً لمبادىء او تقاليد ومعايير يعتمدها الكاتب ، اعتماداً ذهنياً واعياً ، حتى تفتقد احياناً صلتها بالتعبير الوجداني ، لتشكل تعبيراً موضوعياً صرفاً ، يراعي الكاتب من خلالها نسب الصياغة ومستلزماتها مراعاة معينة ، بحيث يخلص

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة / د . صالح ابو اصبع / ١٠ .
(2) مجلة (المعرفة) ، الصورة في النقد الادبي / د. عبد القادر الرباعي / العدد ٢٠٤ ١٩٧٩ / ٣٧ .

منها عملا ادبيا تتوهج معطياته النفسية لامن خلال شخصيته العامة ذات النمط السيكولوجي بل من خلال شخصيته الفنية الصرف "(١) .

الصور المتداخلة او كما وصفهاماكليش (تزاوج الصور) هي بناء مشدود بعضه الى بعض باواصر معينة ، تجعل العلاقة بينهما قائمة على اساس هذا الاتصال الذي بنتيجته يتحدد تشكيل الصورة المبتغاة ، فـ " الصورة الواحدة ترسم بالكلمات التي تجعلها حسية وجلية للعين او للأذن او اللمس ، لاي من الاحاسيس ، ثم توضع صورة اخرى قربها فينبلج معنى ليس هو معنى الصورة الواحدة منها ، ولا هو معنى الصورة الثانية ولاحتى مجموع المعنيين معاً بل هو نتيجة للمعنيين في اتصالهما وفي علاقتهما الواحد الاخر "(٢)، بمعنى ان التشكيل الفني للصورة (اللوحة) يكتمل عبر تعدد صوري ، فكلما انجز صورة تبدأ اطراف صورة اخرى بالظهور عند حدودها ، اذ " نجد الصور متعددة فيما بعد ، الا ان بينها تداخلا شديدا لايمكن فصلها عن بعضها ، وان امكنت ملاحظتها ، وقد تنمو بعض الصور شيئا فشيئا متخذة انواعا متعددة في عموم القصيدة "(٣) .

ان العمل الفني الذي يقوم على هذا النوع من الصور ، هو نتيجة خيال مبدع ، لانّ مثل هذا العمل في جوهره " تشكيل جمالي لموقف "(٤) يتطلب عقلية خلاقة .

والشاعر يوسف الصائغ احد هؤلاء المبدعين الذين اسهموا بشكل فعال في اغناء النص الشعري بهذا النوع من الصور ، فكانت صورته الشعرية تغتني بتعدد صورها وتداخلها في قصيدته ، ولعل ذلك يعود الى كونه رساماً متقناً لاصول هذا الفن .

ويمكننا انتخاب بعض القصائد التي نحسب انها تستجيب لهذه الرؤية الجمالية في بناء القصيدة ذات الصور المتداخلة ، ونبدأ بقصيدة (الاصابع) :

يدها
دافئةٌ . . .
ويدي
باردةٌ . .
خلطنا أصابعنا . . .

(١) في النظرية النقدية / محمود البستاني / ١٢٦ .
(٢) الشعر والتجربة / ماكليش / ٧٧ .
(٣) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي سمير / ٤٠ .
(٤) مداخل الى علم الجمال الادبي / عبد المنعم تليمة .

وقطفنا معاً . .

زهرةً

واحدةً . . . (١)

في النص صور متداخلة فيما بينها ، وتمثل كل منها صورة ثابتة بذاتها اذ يقوم النص على اربع صور ، الصورتان الاولى والثانية وصفيتان ثابتتان نسبياً (يدها دافئة / يدي باردة)، ويطغى عليهما الطابع الحسي واللمسي ، من خلال المطابقة الحاصلة بين : (دافئة / باردة) وهما يقدمان قطبين متناقضين صالحين للتجاذب .

اما الصورة الثالثة فهي صورة منتجة من تداخل الصورتين الاولى والثانية اذ اتحدت اليدان من خلال خلط الاصابع فانتجت صورة اخرى مشتركة هي حاصل تفاعل الصورتين وجدلهما .

الصورة الرابعة الناتجة من التداخل الصوري تمثل بؤرة مركزية للقصيدة ، فهي صورة الفعل الشعري الذي حرك حيوات النص باتجاه جديد .

نلاحظ ان التداخل الصوري حصل من امتزاج الصورتين الاسميتين بصورة فعلية واحدة، وافضى هذا التداخل الى بعد رياضي تحول فيه المثنى الى مفرد ، وللتوجه نحو الافراد قيمة شعرية تتأكد في اعلى مراحل تحقق شعرية النص في (قطفنا معا زهرة واحد) .

وفي قصيدة (بغته) صورة لثنائية الموت والحياة ، يمثلها كل من (الشاعر والمرأة) :

يدها في يدي . .

شعْرها فوق كتفي

الطريقُ يمرُّ بنا . .

مسرعاً . .

مسرعاً . .

●

يدها في يدي . .

رأسها فوق صدري . .

اقبّلها . .

---

(١) الديوان / ٣٦٧ .

واصابعها . .

تتلمسني . . إصبَعاً

إصبعاً . .

●

مانزال معا . .

مايزال الطريقُ ،

يمرّ بنا مسرعاً . .

●

بغتةً

يتوقف وحشُ الطريقِ عن العَدْوِ

لاشيءَ غير سفينتنا المفزعةْ

تدور على نفسها

وندور معاً

●

لحظةً . . .

. . . . .

شعرها . . .

رأسها . . .

جسمها . . .

يدها . . .

اصابعها في التراب

تودّعني

إصبعاً . . .

إصبعاً . . . (١)

يرتكز النص على مرحلتين من الصور المشهدية التي تنطوي في داخلها على صور اخرى ، المرحلة الاولى تمثل صورة الحياة والمرحلة الثانية تمثل صورة الموت .

تبدأ المرحلة الاولى من المقطع الاول الاستهلالي ويتمثل بثلاث صور هي (يدها في يدي / شعرها فوق كتفي / الطريق يمر بنا مسرعاً) الصورة المشهدية (أ) ، اما الصورة

---

(١) الديوان / ٢٠٧ .

المشهدية (ب) فتتمثل باربع صور (يدها في يدي / راسها فوق صدري / اقبلها / واصابعها تلمسني اصبعاً اصبعاً) ، والصورة المشهدية (جـ) (ما نزال معاً / مايزال الطريق يمر بنا مسرعاً) وهي صورة مشهدية مكونة من صورتين – الصور المشهدية الثلاث تمثل صورة كلية استهلالية تبرز معالم الحياة ، وهي في الوقت نفسه صور متداخلة فيما بينها ، وحدود او خيوط التداخل بارزة على المستويين الفني والموضوعي ، اذ تمثل كل من (يدها في يدي / الطريق يمر بنا مسرعاً / مانزال معاً) مستوى التداخل الاول الحاصل في الصور الاولى والثانية والثالثة ، مؤلفة صورة كلية استهلالية .

المرحلة الثانية وهي تمثل صورة الموت تعتمد على انعطافتين صوريتين ، الانعطافة الاولى (بغتة) – اذ تمثل المرحلة الاولى " المشهد الاحتفالي الضاج بالحياة يتهشم بغتة "(1) ، وتأتي المرحلة الثانية لتفسر صورياً هذه الانعطافة (يتوقف وحش الطريق / لاشيء غير سفينتنا . . .) ، وتتقدم الانعطافة الثانية (لحظة) مقترنة بصورها الجسدية المفككة (شعرها / رأسها / جسمها / يدها) لتنقل الفضاء الصوري المتداخل الى مرحلة جديدة .

اما الصورة الاخيرة فأنها تظهر بوصفها نتيجة صورية لهذا التداخل تكمل المشهد الجنائزي (اصابعها في التراب تودعني اصبعاً ، اصبعاً) .

ينهض المتن الشعري على مجموعة من الصور العنقودية ، تتداخل فيها الصور تداخلاً صورياً واضحاً ، من خلال نموذجين من الصور ، صور الحياة وصور الموت ، وهما يتحركان في النص عبر ثنائية (انا / هي) ، وهما يمثلان خيط التداخل بين الصورتين الكبيرتين (الكليتين)

اما قصيدة (في الساعة الضائعة) وهي تمثل الساعة الخاصة ، التي ليس لها مكان بين الساعات الزمنية المحسوبة ، بل هي ساعة غريبة لامكان لها وتبدو وكأنها خارج الزمان :

- في الساعةِ العاشرةْ

سيّدةٌ . . .

وليلةٌ ماطرةْ . .

وغرفةٌ من فندقٍ مبتذلْ

والقبلْ . .

تسقط مثل الماءِ في الذاكرةْ . .

---

(1) فاضل ثامر / الصوت الاخر / ٣١٨ .

• في الساعة الواحدةْ . .

نافذةٌ باردةْ

والدفء فوق السريرْ

وعن يميني امرأة نائمةْ

وفي شفاهي قُبَلٌ لم تزلْ

لليلةِ القادمةْ . .

• الساعة السابعةْ

دقّ على البابِ صبيُّ الصباحْ

فاستيقظتْ سيّدةٌ مترعهْ

بلذّة الرغبة والقدّاحْ

• في الساعة الخامسةْ

الشمسُ عِند المغيبْ

ونسمةٌ باردةْ

وعن يميني جثّةٌ هامدةْ . . (١)

القصيدة مؤلفة من عدة صور زمنية ، اذ ان الشاعر قام بتغليفها باطار زمني ، فالساعات (العاشرة / الواحدة / السابعة / الخامسة) ازمنة متلاحقة تمثل ساعات ليل ونهار .

تنهض الصور على تسريب خطوط تتداخل فيها مفردات كل صورة في تأليف الصورة اللاحقة ، لذا فأن كل صورة لاحقة تقوم في تشكيل بنائها الصوري على سابقتها ، فالازمان الصغيرة المنفصلة المستقلة المتمثلة بالساعات ، تستقل بصورها الشعرية ايضاً ، فكل ساعة زمنية لها صورتها ، غير ان هذه الاستقلالية لاتصمد امام نداء التداخل والتفاعل ، فكل خيوط التجربة في القصيدة تقود الى هذا التداخل الصوري .

وفي قصيدة (غداة غدٍ) ينهض البناء الفني اساساً على تداخل الصور الشعرية :

الحبيبةُ غائبةٌ . .

وانا حاضرٌ . .

الحبيبةُ نائمةٌ . .

وانا ساهرٌ . .

---

(١) الديوان ١٩١-١٩٢ .

الحبيبةُ سوف تعود غداً

وانا ساغيبُ . .

من تراهُ

غداةَ غدٍ . .

سيكون الحبيبْ ؟ (١)

التداخل الصوري في هذه القصيدة يقوم على التناوب الصوري والمطابقة البلاغية م... خلال ثنائيات (أنا / هي) (غائبة /حاضر) (نائمة /ساهر) (تعود /ساغيب) ، اذ تنتج ه... المقابلات البلاغية شعرية النص .

تتراكم الصور في النص بشكل متداخل ، اذ أن النسيج الصوري يتشكل بفعل الق... الدلالية التي يولدها السؤال الختامي ، وهو يسدل الستار على لوحة الصور المتداخلة ، ... بتداخلها الذي يقترب كثيراً من حالة الامتزاج تتضح هوية القصيدة ومغزاها الدلالي .

- حساسية اللون وشعرية اداته

ان تدخل اللون في القصيدة العربية يعد من المعطيات الجديدة ، التي اضفت على الواقع الفني للقصيدة أبعاداً جديدة ، ولاسيما في جانبها التشكيلي الفني ، ولعل العلاقة بين مصدر التكوين اللوني في التصوير والفن الشعري قديمة ووطيدة ، اذ "عرف العرب قديماً هذه العلاقة التي شكلت حيزاً في التعبير الشعري عندهم ، والتي اتخذت حيزاً اوسع في شعر شعراء الثلاثينات من هذا القرن ، ولكن هؤلاء الشعراء لم يحاولوا ان يستحضروا المجرد بالالوان ، بل عبروا بوساطتها عن حالاتهم وتأثيراتهم "(١) .

غير ان موضوع هذه العلاقة لايمكن ادراكه بسهولة فهو " موضوع معقد وهو جزء مهم من خبرتنا الأدراكية الطبيعية للعالم المرئي واللون لايؤثر في قدرتنا على التمييز بين الأشياء فقط ، بل ويغير من مزاجنا وأحاسيسنا ، ويؤثر في تفصيلاتنا وخبراتنا الجمالية بشكل يكاد يفوق تأثير اي بعد أخر يعتمد على حاسة البصر او أي حاسة اخرى "(٢) .

ومن اجل ادراك هذه العلاقة بوعي وتمثيل كبيرين في الميدان الشعري خاصة " اتجه الوعي ، هنا الى اللون مباشرة كطاقة تشكيلية ذات خصائص نفسية وبصرية متميزة ومستقلة عن قوانين وجودها الخارجي المتلابسة مع عناصر الطبيعة المرئية "(٣) ، واصبح وجود اللون في القصيدة وجوداً لغوياً شعرياً وبذلك فان فهمنا لاستخداماتها لايدين بالضبط لمعانيها التقليدية في الطبيعة ، اذ " ان بعض الالوان تعطينا احساسات غامضة ، وعلى ذلك فلا يمكننا استخدامها استخداماً منطقياً بل نضطر الى توظيفها بطريقة رمزية "(٤) ، حسب جوجان Gauguin ، بمعنى انها تنتقل الى الالتزام بضوابط وقوانين جديدة يفرضها الشعر بوصفه فناً قولياً ، ولايمكن استخدام الالوان استخداماً اعتباطياً ، وذلك لان استخدامها يخضع " لقوانين علامية شاملة وثابتة تجعل ذلك الاستخدام ذا طبيعة ايقاعية هارمونية متتابعة ومتناغمة "(٥) .

ان ادراك حساسية اللون بالنسبة للشاعر ذو تاثير كبير في نجاحه باستثمار طاقة اللون شعرياً ، فهو " لايستطيع ان يؤثر هذا التأثير الحسي المباشر لانه لايستخدم اللون استخداماً مباشراً ، اي لايضعنا وجهاً لوجه امام اللون ، وانما يبتعث فينا اللون من خلال الرمز الصغير

---

(١) الشعر العربي الحديث / منيف موسى / ٢٥٢ .

(٢) سايكولوجية ادراك اللون والشكل / قاسم صالح حسن / ٥ .

(٣) الشعر العربي الحديث عند نهايات القرن العشرين / ايقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة / علوي الهاشمي / ٢٨٢ .

(٤) مجلة (فصول) ، جماليات اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب / مج ٥ ع٢ ١٩٨٥ / ٤١ .

(٥) الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين / ايقاع اللون في القصيدة العربية الحديثة / علوي الهاشمي /

الذي يدل بمعليه ، وهو كلمة ذات عدد محدد من المقاطع الصوتية لاتحمل اي خصيصة من خصائص اللون المذكور ، وانما كانت قادرة على استحضاره ، هذا اللون تتلقاه الاذن في هذه الحالة كلمة ذات مقاطع معينة او تتلقاه العين شكلاً منقوشاً في حروف بذاتها ، لكنها لاتنفعل به الا عندما تعود به من صورته المجردة هذه الى صورته الحسية المباشرة "(١).

ان الدوال اللونية في الخطاب الشعري تأخذ ابعادها الخاصة ونظمها الخاصة ، من خلال طبيعة هذا الخطاب وخصوصياته ، " شأنها مثل غيرها من الدوال – تتآلف مع هذا الخطاب تآلفاً غير متوقع ، وتتحرر نتيجة التراخي في اواصر التركيب ، وتنخرط في علاقات جديدة تستجيب لمتطلبات (الشعرية) ذلك لان لهذه الدوال رموزاً ومعاني ، ووظيفة الشاعر هي معرفة استخدام هذه الرموز وتلك المعاني ، ليعيد تشكيل اللغة ، ويخلف لها ذاكرة جديدة ، حدسية ، تتمكن من استصفائها وتفجير اعماقها "(٢) ، ويتحول اللون في هذا الكيان الجديد الى باعث جمالي ، يجتهد في الوصول بالتأثير في المتلقي الى اعلى درجة ممكنة ، بوساطة بعد " آخر يضاف الى بعده الجمالي الا وهو البعد الدلالي الايحائي والنفسي الذي يبعثه في نفس المتلقي سواء كان بصورة مباشرة او غير مباشرة يعتمد على مفهومه واستعماله لدى الملقي والمتلقي "(٣) .

والشاعر يوسف الصائغ يتمتع بقدرة كبيرة على ادراك السر اللوني ، منتقلا بذلك من فضاء اللوحة – بوصفه رساماً – الى فضاء القصيدة – بوصفه شاعراً – لذا فانه لايجازف باستخدام واسع للالوان بل تتسم استخداماته بفلسفة تشكيلية خاصة تتماهى مع فلسفة الشعرية .

من خلال الاستقراء الاحصائي لعدد المرات التي يتكرر فيها كل لون من الالوان التي استخدمها الصائغ ، وجدنا ان اللون الاسود جاء في المقدمة بواقع " ٣٠ " تكراراً ، يعقبة الاحمر بواقع " ٢٠ " تكراراً ، ثم الابيض بواقع " ١٣ " تكراراً اما الاخضر فقد جاء بواقع " ٦ " تكرارات ، والازرق والاسمر بواقع " ٤ " تكرارات والوردي والارجواني تكرارين ، ولم يرد سوى مرة واحدة كل من البني والبرتقالي والسماوي .

وتقدم هذه الاحصائية مجموعة من الدلالات ، ياتي في مقدمتها عمق تاثير (الاسود) بموحياته المثقلة بالحزن والانكسار والهزيمة ، بالصورة التي تتفق مع اشكاليات الحياة التي عاشها الصائغ ، ومارافقها من تحولات كبرى في حياته ، وربمايشكل الموت .. موضوعاً اثيراً ورئيساً في شعره ، فقد اخذ (الاسود) هذه المساحة الكبرى فيه ، وغالباً مايقترن

---

(١) التفسير النفسي للادب / عز الدين اسماعيل / ٥٧ .

(٢) مجلة (فصول) ، جماليات اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب / ٤٤ .

(٣) مجلة (عمان) ، اللون ، رحلة لاستكشاف عوالمه / عبد الوهاب

(الاحمر) ، اذ يستمد منه بعضاً من هذه المعاني لاسيما في الرباط (الاحمر) بلون الدم وموحياته .

اما (الابيض) ، وهو يأتي بالدرجة الثالثة بعد الاسود والاحمر في نسبة تكراره ، فانه يستخدم لديه بأقصى مايحتوي عليه هذا اللون من دلالة على الخلاص ، بالرغم من انه يأتي احياناً مرادفاً للموت لكن البعد الخلاصي يكمن في فضاء هذا اللون .

واذا كان اللون (الاحمر) الحار يمثل موقعاً متقدماً في شعر الصائغ ، فان اللونين الباردين (الاخضر ، الازرق) يأتيان في موقع متأخر ، دلالة على حرارة الحياة الشعرية التي يحياها .

اما الملاحظة الاخرى ، التي يمكن تسجيلها فهي انحسار ورود الالوان في شعره وربما تقوم الرؤية التي تقدمت في تفسير فلسفة اللون لديه ، بالاجابة عن هذا التساؤل ، فالكون الشعري عند الصائغ كون معتم مضبب حزين لايسمح بمزيد من الالوان .

في قصيدة (الرجل ذو الرباط الاسود) اذ يوحي العنوان بفعالية اداء اللون واساسيته في اداء النص :

رجلٌ . .
برباطٍ اسودْ
يجلسُ في حفلةِ عُرسٍ منفردا
لم يعرفْهُ احدٌ بين المدعوّينَ .
ولم يعرفْ أحدا . . .

•

حين ابتدأ العرسُ . .
راينا امرأةً حسناءَ
بثيابٍ بيضاءْ . . .
ورأينا رجلين ،
يسيران اليها ،
بثيابٍ سودْ
ورباطٍ أسودْ . . . (١)

---

(١) الديوان / ٢١٤

اللون الاسود – انه لون الصمت / مغلق ، حاسم بلا امل في المستقبل . ، انظر : الضوء واللون / ص ٥٥ .

في القصيدة ويتكرر اللون (الاسود) ابتداءً من العنوان حتى اخر مفردة في القصيدة ولايمكن فهم الدلالة التشكيلية للاسود الا من خلال حل اللغز الذي تنطوي عليه القصيدة فالمقطع الاول منها مقطع متخيل (رجل / برباط اسود) ، اذ ان حضوره حضور استقلالي انفصالي ، لكنه في المقطع الثاني يهبط الى واقع القصيدة ويصبح حضوراً مرئياً .

القصيدة تنهض على فكرة المقابلة اللونية ، فالاسود يتكرر اربع مرات (الرباط الاسود / برباط اسود / ثياب سود / رباط اسود) يقابله الابيض ودلالات الفرح الموازية له (حفلة عرس / العرس / امراة حسناء / ثياب بيض) وهنا تكمن شعرية النص .

ويمكن ملاحظة اقتران الاسود بـ (الرباط) ثلاث مرات ، وهو دلالة على الموت ، لان الرجل يعبر عن حزنه العميق بفقد عزيز له بارتداء الرباط الاسود .

اما في قصيدة (سفر الرؤيا) وفي مقطع منها اذ يقول :

فلتعذُرني ، أنتَ ترى ،
أنّك فوق فراشي مُلقىً
بثيابٍ بيضٍ ،
وملاءاتٍ شاحبةٍ
وشموعٍ من صمغِ الاشجارُ . . .
وبمجرى النيل الأحمرِ ، ياخذكَ الموتُ الى
رؤيا
تتغنّى طول الليل أُراملها . . . (١)

يعمل اللون (الاحمر) هنا بوصفه نتيجة لتفاعلات الحال الشعرية وتحولاتها على الرغم من ان معطيات لونية اخرى سبقت دخول (الاحمر) الى المجال الشعري في القصيدة ، وهي (ثياب بيض / ملاءات شاحبة) ، وكلاهما (الابيض/ الشاحب) ينطويان في المدلول على معنى الموت ومقارباته ، وبالتالي فان مجيء الاحمر في (النيل / الاحمر) يحقق مستوى دلالياً اعلى في الاقتراب من لوحة الموت ، اذ يتحول ماء النيل الازرق (النيل) الى حوض دماء (الاحمر).

وفي مقطع من قصيدة (انتظريني عند تخوم البحر)

---

(١) الديوان / ١٢٥-١٢٦

اللون الاحمر – انه اللون الاكثر دفئاً والاكثر حيوية وهياماً . . . انه يحترق عاطفياً في الداخل. انظر : الضوء واللون /٥٣ .

لحنينك ابني عند " بويبَ " خيامي

وامشّط شعري . .

اتزوّق . . ياختنَ البصرةِ ،

أخبزُ . .

أنضجُ . .

ألعبُ . .

أبعثُ طفلاً ، يرسمُ وجهكَ فوق جدارِ مدينتنا . .

دائرةً بيضاءَ ،

لها عينانِ ، تشعّانِ كشمعِ الحاصودْ . . (١)

يأتي اللون (الابيض) ، مقترناً بـ (دائرة) ، بعد سلسلة افعال درامية متلاحقة (امشط / اتزوق / اخبز / انضج / العب / ابعث) ليعود الى فضاء اللون وهو يحمل كل معاني الخلاص، وباحتواء الدائرة البيضاء على (عينان / تشعان كشمع الحاصود) ، يأخذ البعد الخلاصي للون قيمة اعلى من خلال ارتباطه اللوني والدلالي بفعل الاشعاع اولا ، ثم من خلال اسناد ذلك الى معطى من الموروث الشعبي (شمع الحاصود) ، لتشترك كل هذه الصور في تغذية اللون ، بالمعنى الكلي للخلاص .

وفي مقطع من قصيدة (مابين جلدي وقلبي) :

إذّاك أيقنتُ انكِ احببتني ، فانتشيتُ .

وصار لنا قبراتٌ رمادية السرِّ . . . (٢)

اللون الرمادي يعمل في المقطع الشعري بوصفه سلاحاً طبيعياً صاداً اذ ان القبرات وهي تعمل هنا موصلا للحب بين الشاعر / الراوي وحبيبته ، تستفيد من طاقتها اللونية لتحقيق حلم الخفاء والسرية في الحب .

(١) الديوان / ١٠٦-١٠٧ .

(٢) الديوان / ١٦٤ .

اللون الرمادي : انه يتوسط الاسود والابيض ، ويفتقر الى الحيوية ، بقدر مايصبح غامقاً فانه يتجه نحو الياس انه لون جامد / الضوء واللون ٥٦ .

فسر القبرات الرمادية انما هو كناية لونية عن صيرورة الحب (وصار لنا) وتمركزه حول الذات بكل مافي هذا التمركز من معاني الارتباط والانفراد والاتحاد واقصاء الماحول .

وفي قصيدة (يساراً حتى جبل الزيتون) :

لكن يهوذا يقف الآنَ على قبري،
والزيتون اسوَدّ ،
ولم يتبقَّ ، بتلِّ الزعتر . .
غصنٌ أخضر . . . (١)

ثمة مقابلة لونية بين (الزيتون اسود / لم يتبق . . غصن اخضر) ، فاسوداد الزيتون ينطوي على دلالة سلبية في وصوله الى اخر مرحلة من مراحل النمو والتطور ، وبالتالي فان الغصون فقدت خضرتها ، وخضرتها معادلة لحياتها ، لان اشجار الزيتون حتى تبقى حية وقادرة على العطاء لابد ان تبقى خضراء دائماً وحين تفقد اغصانها الخضرة تفقد معها الحياة . ان القيمة التشكيلية للون تأخذ حساسيتها من طاقتها الدلالية في محيط المشهد الصوري.

في مقطع من القصيدة يذكر لوناً اخر :

وقد كنتُ أعرف ،
انّي اذا شئت ،
ابدلتُ بؤبؤ قلبي ،
والقيتُ عني الرداء الذي لونه ارجوانْ . . (٢)

يجري التأكيد في هذا المقطع على اللون بذكر مفردة (لونه) وهي مفردة صريحة ، ثم تردف بالصفة اللونية (ارجوان) ، ومن خلال استقراء الواقع الدلالي العام للقصيدة ، يتضح لنا ان الدلالة التشكيلية والفلسفية للون ، تأخذ معناها من الفضاء الدلالي العام للقصيدة ، فالراوي يتحدث عن قدرة كان سيتمكن من انجازها لو اتيحت له الفرصة ، لكنها لم تتح على اية حال، اذ كان سيتمكن من مغادرة الرداء الذي لونه (ارجوان) ، الرداء هنا هو الحال الذي يقبع فيها

---

(١) الديوان / ٤٠٧ .
(٢) نفسه / ٤٠٦ .

البطل تاريخياً وجغرافياً ونفسياً ، واللون يمنحه دلالات الأنكفاء والتقوقع والاستسلام وتطور الاتصال مع الخارج ، ان هدوء اللون واستقلاليته تتيح فرصة اكبر للتموضع والوحدة والانفراد.

وفي قصيدة (التباسات غرامية) :

وماذا احكي ؟
أُخجل أن أُتندّم عندك او عند اسمي . . .
اخجل ان أُبكي . . .
فالدمعُ يراقبني فيَّ . .
فلو كنتِ معي ،
عامَ كذا ،
في الموضع نفسِه ،
حيث اراكِ الانَ تديرين السُّكّرَ ،
في القدَحِ الوردي . . (١)

اللون (الوردي) يعمل في هذا المقطع عملاً ذاكراتياً ، فهو قادم من الذاكرة الجميلة ، وهي تتقاطع مع الحاضر المسور بدلالات مخالفة للمحتوى اللوني لهذا اللون (اخجل / اتقدم / الدمع / يراقبني / لو . .) وبذلك فان (القدح الوردي) هو صورة لونية رومانسية منتزعة من الذاكرة ، تتقدم في النص عبر مونولوج داخلي يحكي ماساة الحاضر ، ويستعين بالماضي الذي جاء ملوناً باكمله باللون (الوردي) لون الحياة الجميلة الرومانسية الهادئة .

- تشكيلية الصورة

تشكيلية الصورة هنا تعني كيفية امكان ان ينظر الى القصيدة على انها صورة اقرب الى الرسم منها الى اي شيء آخر ، وكأن الشاعر يمسك بريشة اكثر من امساكه بقلم الكتابة . الشاعر المبدع هو صاحب الرغبة والقدرة في تحويل كل المدركات المرئية التي مدركات مجسدة مادياً ، اي التعبير عما يدركه وادراك مايعبر عنه .

ان تأثير كل من الشعر والرسم الواحد في الاخر هو تأثير متبادل ، اذ استعار كل منهما من الاخر عناصر معينة ، فكان تأثيراً ايجابياً لكلا الفنين (الشعر ، الرسم) على ان هذا الموضوع لايعني انه قد احرز قبولا لدى كل من الفنانين والشعراء والنقاد ، اذ اختلفت وجهات النظر فيه واصبح موضوع جدل بينهم ، فادى الى انقسامهم بين مؤيد ومحايد ورافض ، وكان من بين اهم اسباب الرفض القول باستقلالية عناصر كل فن استقلالاً كلياً ، لذا نجد نظرة العصور المتباينة اختلفت " الى الفعالية المباشرة والمدى والاهمية ، والتي تنسب الى مايكون بين الفنون المختلفة من تأثير وتداخل وتغلغل متبادل ، فقد اكد ليسنج في كتابه " لاوكوون" استقلال كل من الادب وفن التصوير واختلافهما ، احدهما عن الاخر اختلافاً نوعياً ، اما الرومانتيكية فقد انطلقت على نحو مابين (كارل كونوا ريولهايم) مثلا من منطلق وحدة الفنون جميعاً ، وقد لايكون من الممكن القطع في هذ الموضوع باجابة بسيطة ودقيقة ، ولكننا نستطيع ان نقول ان الفنون لها بلا شك استقلالها الذاتي من الناحية المبدأية ، ولكن هذا لايمنع من ان يكون بينها تأثير وتغلغل متبادل ، تختلف درجته من حالة الى حالة ومن عصر الى عصر آخر"[1] ، ونحن نؤكد اليوم ان هذا الانفتاح الهائل بين الفنون جميعها ، وتأثير كل منها في الاخر، واتساع افق الفنان الشاعر وتفكيره ووعيه ، جعل استفادة الشعر من الرسم عميقة ومتشابكة وغير مختصة بعنصر واحد كاللون مثلا ، بل حاولت اختراق الفن التشكيلي باستعارة عناصر اللوحة كاملة ، يقول بودلير " ومن المظاهر المميزة للوضع الروحي في قرننا ان الفنون جميعاً تنزع نحو تعزيزها احدها بالاخر في اقل تقدير ، ان لم تكن تعمل بعضها بديلاً للبعض الاخر وذلك باعارة ذلك الاخر قوى ومصادر جديدة "[2] .

الشعر والرسم صنوان لايفترقان ، وذلك لان كل منهما قائم على استلهام مظاهر الجمال من الطبيعة ، اي (محاكاة الطبيعة) حسب التعبير الارسطي القديم ، وعلى الرغم من ان لكل منهما حدوده وخواصه ، فالشعر اداته اللغة والرسم اداته الفرشاة والالوان ، الا ان ذلك لايمنع من

---

(1) مجلة (فصول) ، العلاقات المنهجية بين الادب والفنون الاخرى / يوزف شتر يلكا/ت : مصطفى ماهر / مج ٥ ع ٢ ١٩٨٥ / ص ١٩ .

(2) اللوحة والرواية / جيفري ميرز / ٧ .

قيام علاقة مشتركة بينهما ، لاسيما " ان شعور المستمتع بقصيدة من القصائد هو الشعور نفسه الذي يجده من ينظر الى احدى الصور "(١) .

تعد الصورة الشعرية قوام القصيدة ، اذ تشكل عنصراً مهماً في تشكيلها ولذلك فان بناءها له مصادر و " مكونات كثيرة ، وقد تفسر الصورة بمكون دون الاخر ، ومن هنا اعتقد البعض بان العملية الشعرية اقرب الى الرسم "(٢) .

عندما يكون الفن التشكيلي احد مصادر الشاعر الثقافية ، التي تسهم اسهاماً فعالا في خلق الصورة لديه ، وعندما يكون مدركاً لما يعنيه الفن التصويري بالنسبة للشعر ، فـ " الشعر والرسم ساقان من نظام جذري واحد فالنسغ ذاته يدور في كل منهما ، ويحمل الغذاء ذاته للنمو من والى التيجان الورقية "(٣) .

ان امكان اقتراب الصورة الشعرية او ان تكون نسخة عن التصوير الفني ، تعود الى براعة وقدرة الشاعر المبدع وخصب المخيلة التي هي منبع الفكر المتوهج ، فهي الاداة التي يمكن بها السيطرة على اللغة الشعرية ومعاملتها معاملة الرسام لفرشاة ، وذلك برسم صورة شعرية اقرب ماتكون الى منظر فني قد اضاف اليه من احساسه ، وهنا تكمن اهمية الخيال " فهو القدرة الذهنية الخالقة التي يستكمل الفنان بوساطتها رتوش الواقع "(٤) ، اذ عبر ستيفن سبندر عن ذلك بقوله على الشاعر " ان يكون قادراً على التفكير بالصور وعليه ان يمتلك سيطرة كبيرة على اللغة مثل سيطرة الرسام على حاملة الوانه "(٥) .

عندما يقوم الشاعر برسم صورته الشعرية فانه يقوم بتلوينها باحساسه ، واضفاء لمسات داخله الفني على لمسات الواقع الذي يقوم بتسجيله ، واجمل ماتكون عليه الصورة عندما تنتج من خلال اشتراك وتشابك حواسه مع مواهبه الفنية وقدراته على العطاء ، والاخذ من داخله المتوتر المتوهج ، لاحتفائها على ملامح الصورة فـ " التصوير في الادب نتيجة لتعاون كل الحواس وكل الملكات ، والشاعر المصور حين يربط بين الاشياء يثير العواطف الاخلاقية والمعاني الفكرية "(٦) ، فكلما كان الشاعر صادقاً في تصوير الاشياء ، كان ذلك اقرب الى الحقيقة والوضوح فضلا عن تصويرها باحساسه ، فهو " لاينسخ المدركات ، بل

---

(١) فن الشعر / احسان عباس / ١٢ .

(٢) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي سمير / ٥٧ .

(٣) الشعر والرسم / فرانكلين روجرز / ٧١ .

(٤) محمد مندور الناقد والمنهج / غالي شكري / ٥٩ .

(٥) صناعة القصيدة / ستيفن سيندر / ٤٥ .

(٦) الصورة الادبية / مصطفى ناصف / ٨ .

المتباعدة "(١) ، فكل شيء يؤلف بينها ويعيد تشكيلها مكتشفاً العلاقات التي تقرب بين العناصر ياتي وصفياً نقلياً بعيداً عن روح الايحاء يكون اقرب الى فقر الطاقة الايحائية ونضوب عطاء الصورة ، وذلك لان الاحساس بجمال الاشياء من حولنا هو احساس متأت من جانب فني يقوم الادراك الفني باستيعابه وتمثيله وتحويلـه الـى طاقـة ابداعيـة ، لان هـذا الادراك الخاص والضروري لايعني " الانطباع الحسي لكنه يعني ، اننا نسجل مايوجد في مجال الاحساس تسجيلاً يضفي معنى على هذه الاشياء فكان الخبرات الحسية تصبح مدركات حينما نستطيع تفسيرها وفقاً لتصوراتنا عن العالم الخارجي "(٢) .

تشتمل الصورة الشعرية على بناء قيمتها الجمالية ، من خلال علاقاتها مع كل عناصر البناء الفني في القصيدة ، وعلى ماتمتلكه مفرداتها التعبيرية من ثروة لغوية ناطقة بالعاطفة والاحساس والحيوية ، وقادرة على انتاج مستويات دلالية عميقة ، فـ " القصيدة ، لاتكتسب قيمتها من انها تشبه عمل نحات كونها رسماً صامتاً ، بل ان جمالها في انها تفجر ثراءً فنياً يتشكل على حساب بنائها الذي تتآثر فيه الموسيقى والصورة "(٣) ، وبهذا تتمكن الصورة عبر امكانيتها التشكيلية الخصبة من خلق المتعة الحقيقية ، وهي احدى اهداف الفن الكبرى ، وهو الشعور نفسه الذي يصيبنا عندما نقوم بالنظر في لوحة فنية ، اذ انها تفجر في داخلنا شعوراً بالتحرر والارتياح النفسي اذ ما تلاقى نطقها بالجمال مع مكونات النفس ، وهذا هو جدل العلاقة في ان " الرسم شعر يرى ولايسمع وان الشعر رسم يسمع ولايرى "(٤) .

والشاعر يوسف الصائغ من الشعراء الذين يظهر اثر الفن التشكيلي (الرسم) جلياً وواضحاً في نتاجه الشعري ، وذلك لما يمتلك من موهبة في فن الرسم ، وهو من الشعراء الذين تأثر شعرهم بالرسم كثيراً بسبب ممارسته فن الرسم ، اذ يمكن ان تخلق الصورة الشعرية متاثرة بالرسم من اتجاهين ، " اولهما النقل او التأثر بالعلاقات التشكيلية للوحة من اللوحات بمعنى ان هذه اللوحة تتحول الى خلفية ومخزون تصويري في الذهن يكون باعثاً على انشاء صورة شعرية ، وثانيهما وضع الصورة كتشكيل فني يقترب من الرسم "(٥) .

وللتعرف على القيم التشكيلية في صور يوسف الصائغ ، يمكن معاينة بعض قصائد التي تنطوي على روح التشكيل .

---

(١) مفهوم الشعر / جابر عصفور / ٣١٨-٣١٩ .
(٢) قاموس علم الاجتماع / محمد عاطف / ٣٢٣ .
(٣) لغة الشعر / د . رجاء عيد / ١٠٨ .
(٤) رسالة حول الرسم / ن . برتستون يونيفرستي / ١٧ .
(٥) دير الملاك / محسن اطيمش / ٢٥٧ .

اي قصيدة (الغراب) :

غرفة . .
أغلقت منذ بضع سنين . .
وقفنا على بابها حائرين :
الستائر مسدلة ،
والظلام قديم . .
وثمة في الزاوية ،
سرير . . وفي الجهة الثانية ،
غراب صغير . .
تململ لما رآنا . . وطار
وصار غبار . . . (١)

القصيدة تمثل صورة متكونة من عناصر رئيسة (غرفة ، ظلام ، غراب ، غبار / ،) هذه العناصر تعطي للصورة ملامح التشاؤم والحزن والهجران (هجران المكان) وعتق الزمان، اذ يمكن ان ننظر الى هذه العناصر المكونة للصورة على انها منظر مرسوم ولوحة غبارية سوداء ، والذي يؤكد سوداوية الصورة (الستائر مسدلة ، الظلام قديم ، سرير في الزاوية) ، اما الافعال فهي افعال شعرية متطورة (تململ،طار ، صار) تعطي الصورة امكانية في جعل رؤيتها آنية وحدوثها حاصل .

لاشك بان المفردات المستقرة في لوحة القصيدة ، هي مفردات تشكيل اكثر من كونها مفردات قصيدة ، واحساس التلقي يكشف عن طاقة تشكيل واضحة .

اما قصيدة (النخلة القتيل) وهي تعتمد في بنائها على صورتين اساسيتين :

هو بيت صغير
يراه الذي يقصد (الفاو) من جهة الشط . .
بيت . . ونافذتان جنوبيتان . .
وباب كبير . .

(١) الديوان / ٣٨٠ .

وعلى بعد عشرِ خطىً ،
نخلةٌ . . ماتزال مراهقةٌ
ذات عينينِ واسعتينِ . .
وشَعرٍ حريرٌ . .

هذه البداية تمثل صورة رقم (١) اذ انها مرسومة بطريقة محايدة وهادئة يمكن ان يتبعها النظر بصورة بطيئة جداً ويركز في وصفها ، اذ هي بيت صغير في مدينة الفاو فيه (بنافذتان) و (باب كبير) ، وهناك (نخلة) مؤنسنه (ماتزال مراهقة) تمتلك (عينين واسعتين) و (شعر حرير) ، وهنا تكمن فنية الصورة فحصول الانزياح المتحقق في (نخلة . . . ماتزال مراهقة) تاخذ بعدها الشعري المتوهج وتتسم بأنها صورة متحركة بالحيوية والحياة .

....

في الهزيعِ الاخيرْ
هجم الفرسُ . .
ثمّ مضتْ ساعتانِ . . واشرقتِ الشمسُ . .
والآنَ . .

هذا المشهد هو مشهد التحول الشعري الذي فصل بين صورتين تشكيليتين ، اذ يقوم بذكر ما حدث في اخر الليل ، وبعد مرور ساعتين وعند شروق الشمس وكأن خيوط الضوء قد القيت على الصورة رقم (٢) .

بيتٌ ، يراه الذي يقصد الفاو محترقاً . .
ونافذتان ممزقتان . .
وبابٌ . . بدون رتاجٌ . .
وخصلةُ شعرٍ حريرٌ . . .
معلّقة في السياجُ . . (١)

الصورة رقم (٢) رسمت استناداً الى طبيعة التحول الذي حصل في المشهد الشعري ، اذ اصبحت رؤيتها مناقضة الرؤية الاولى فتحولت الى صورة ثابتة مستقرة سلبية تختفي فيها الحيوية والحياة .

---

(١) الديوان / ٣٤٢ .

ان الخاصية التشكيلية في الصورة تظهر من خلال التفاوت الحاصل في مفردات التشكيل وابعادها الدلالية ، بين الصورة في مشهدها الاول والصورة في مشهدها الثاني .

اما في قصيدة (نافذة) فان الصورة الشعرية فيها تعتمد على الجانب التشكيلي بالدرجة الاساس :

مِن سنتينْ . .
وانا احملُ نافذتي . .
واطوف الدنيا . .
أبحثُ عنكِ . .

من سنتينْ . .
صارتْ عيناي
لاجلِك ،
نافذتينْ . . . (١)

يظهر الجانب التشكيلي في الصورة واضحاً من خلال العنوان (نافذة) اولا ، فهي تنطوي على بعد تشكيلي واضح ، سواء في تحديد شكل اللوحة ام مضمونها .

الصورة – اللوحة تتألف من مشهدين ، الاول ممهد تشكيلي للمشهد الثاني الذي يبدو انه غاية البعد التشكيلي في الصورة ، اذ تحمل اللوحة داخل حدودها صورة العينين وقد تحولتا الى نافذتين ، وفي ذلك طاقة تعبيرية هائلة يمتزج فيها خيال الشاعر وحس الرسام .

اما في قصيدة (بلل) فهي تؤلف المشهدية التشكيلية الواضحة للنص الشعري :

امطرتْ . .
والقمرْ . .
وحده ، يتململ تحت المطرْ . . .
ارتدي معطفاً واقياً . .
واخرجُ . .
كل الشوارعِ مقفرةٌ . .
وانت الى جانبي . . .

وروحي مبللة بالمطر . . . (١)

تتولى المشهدية التشكيلية للصورة الشعرية ، من خلال مفردات تشكيلية واضحة تس
في بناء اللوحة ، فـ (المطر / القمر / هو/أنا/ الشوارع) هي وحدات بصرية تستند اليها اللو
في بناء عالمها التشكيلي ، اذ يتدخل الفنان في ربط اجزاء المشهد ، عبر خلق نماذج
العلاقات المادية بين الوحدات ، وصولاً الى الضربة الاخيرة في المشهد ، وهي تنقل اللو
من المشاهدة البصرية الى المشاهدة الذهنية ، اذ ان جملة (وروحي مبللة بالمطر) تحول الس
التشكيلي في توليد الدلالة من العين الى الذهن .

ان عنصر التشكيل في شعر الصائغ حاضر - ربما - في كل قصيدة من قص
فالروح التشكيلية ممتزجة لديه بالروح الشعرية ، وهما يمتزجان بطريقة تختلط فيها الفر
بالقلم .

الفصل الثالث
البناء السردي وتنوع الأنماط الحكائية

- الشاعر راويا
- الحكاية المستعارة
- الحكاية المخلقة
- أساليب التنوع الحكائي

- الشاعر راوياً

تمخضت علاقة فن الشعر بفن القصة عن قيم فنية جديدة ، اسهمت في إغناء الفن الشعري كثيراً ، ويعد " الشاعر يوسف الصائغ من الشعراء العراقين الذين يمثلون نخبة متميزة سلكت طريق الافادة من الفنون الاخرى واولها (القصة) "(١)

وسعى الى تطوير هذه الافادة من خلال الوصول الى حدود قصوى في استكناه جوهر الفعل السردي وتوظيفه شعرياً ، لأن الشاعر - الراوي وهو يتدخل في رواية حدثة الشعري "يستخدم صيغة المشهد القصصي للحصول على تأثير أعمق مكفول نجاحه وتأثيره ، بل هو واحد من صور النجاح التي اثبتت جدواها في التأثير فنياً وجمالياً "(٢)

وحاول الصائغ الافادة من نمطي الروي المعروفين ، حيث - تعرفنا على نوعين من الرواة في العمل السردي هما الراوي المتكلم والراوي العليم(٣) ، فهو ينوّع في ذلك إنسجاماً مع حجم وطبيعة الواقع السردي للقصيدة ، وينهض الشاعر - الراوي مثله مثل السارد - الراوي بتقديم " الاحداث والشخصيات والزمان والمكان مستعيناً بروية ما تعبر عن موقفه تجاه تلك العناصر "(٤) . غير ان الشاعر حين يكون راوياً لحدث شعري ، فهو لا يستجيب بالضرورة للمعطيات التي يفرضها السرد ، بل ينحاز الى عالمه الشعري ويطوّع عنصر الروي لخدمة قصيدته .

ولدخول عالم الشاعر الراوي اخترنا نماذج تمثل كيفية الاستفادة من اسلوب الراوي المتكلم في النص الشعري . واول النماذج هي قصيدة حالات (حالة (١)) :

يبتاع الرجل المجهول

علبةَ تبغٍ وثقابْ ..

يذهب للمقهى ..

يجلس عند الباب

....

يأتي النادل يسأله:

- ماذا تشربْ ؟

شاياً أم قهوة ؟

يرتبك الرجل المجهول

ينهض ...

يجتاز الباب

يترك في موضعه ،

علبة تبغ وثقاب .. (١)

فالشاعر / الراوي في القصيدة يروي حكاية تمثل رؤية من الخلف، أي انه هنا راو متكلم يتحدث عن احداث تقع امامه .

القصيدة (المروي) تمر بسبع مراحل لتطور الحكاية ، تمثلهـا الجمل الفعلية السبع ، وتمثل الجملة الفعلية الاولى دلالة ترميز للحكاية من خلال (الرجل المجهول) ، لتتسلسل بعدها الجمل : (يذهب للمقهى / يأتي النادل / يرتبك / ينهض / يجتاز الباب / يترك) ، ومن خلال استقراء حركة الافعال نلاحظ انها تتحول تحولاً إجرائياً في احداث القصيدة من الهدوء في حركية الافعال الى توتر وسرعة في ادائها (يبتاع / يذهب / يجلس) × (يترك / ينهض / يجتاز / يترك) ، مع بقاء الشاعر / الراوي واستمراريته في نقل الحدث الشعري .

عنوان القصيدة (حالات حالة (١)) قد يحيل الى مستوى تأويلي معين ،إذ أن (الراوي / المروي له / المروي) وهي عناصر الحكي التقليدي المعروفة في القصة تتمركز جميعاً في شخصية الشاعر ، لتقدم فكرة ان الشاعر يروي ذاته لذاته .

أما في قصيدة (الجثة والسيدة والحقيبة اليدوية) :

بعدما سكنَ الموتُ في جسد السيّدة

والقى بها في البريّة ...

جثّةً هامدة

رأيتُ القتيلةَ ،

تنهضُ من جسمها ..

تسوّي ملابسَها ..

تتلفتُ ... باحثةً

عن حقيبتها اليدويّة ...

فإن وجدتْها ..

---

(١) الديوان /١٣.

رنتْ بلكتئابٍ ،

الى الجثة الميتة

وسالت على خدها دمعةٌ صامتةٌ

لحظةً ،

ومضت في الطريقَ الذي امتدَّ ،

صوبَ الحدودْ ...

مشتْ ساعتين ..

وحلَّ الظلامْ ..

ولمّا تزلْ

تغذُّ الخطى في البريّةْ

ترافقها في الطريقِ ،

حقيبتُها اليدويّةْ

وتمشي وراءَهما ،

قطّةٌ من ظلامْ ..

⊖

وفي الليلِ ،

صارَ الطريقُ ،

يمرّ على جبلٍ ،

مثقلٍ بالنجومِ ،

وعطرِ الصنوبرْ ...

...عند منتصفِ الليلِ ،

صار جبينُ الحبيبةِ اخضرْ

تعبتْ ..

إنها تجلس الآنَ ،

تخلع عن قدميها الحذاءْ

وتصبح عاريةً للسماءْ ..

...... مواءْ

⊖

في الهزيع الأخيرْ ..

مرّ لصّ الجبالِ ،

بسيّدةٍ نائمةْ ...

الى جنبها قطّةٌ جاثمةْ

وفي يدها ماتزالُ ،

حقيبتها اليدويّةْ

تأمّلها برهةً ..

ثم سارَ ..

الى موضعٍ في البلاد القصيّةْ

(٣)

حينما أقبل الفجرُ

القى على جسد السيّدةْ

نظرةً باردةْ ...

فلم يَكُ ما بينها

والحدود ،

ســوى

نجـمةٍ

واحـدةْ . (١)

فتمثل (الجثة / السيدة / الحقيبة) العناصر الاساسية المكونة للمروي (النـص) ، وتمثل القصيدة رؤية من الخلف إذ يروي الحكاية راوٍ بعيد مكاناً لكنه قريب من الحدث .

الشخصية المركزية في الحكاية (السيّدة) بعد ان تتحـول الـى جسد هـامد متمثل بجثة هامدة يحصل الانشطار بالشخصية المركزية فـي المروي ، إذ تستولي علـى النص شخصية جديدة من الشخصية التي غيبها الراوي (السيدة – الجثة) ، لتعبر الافعال (تنهض / تسوي / تتلفت) عن ظهور شخصية جديدة تقوم بتطوير الحدث من جديد .

(لحظة) تحول زمني في السرد ، بعد هذا التحول يتعـرض النص الـى مستويات من التطور الحكائي من خلال نموو تطور الأفعال التي تقوم بها (الجثة) (مضت / مشت / تغذ) ، ويؤكد سوداوية الموقف ظهور (قطةٌ مِنْ ظلام) ترافقها في الطريق .

التحول الزمني الثاني (وفي الليل) إذ يتعرض النص الـى تطورات مكانية وزمانية ، التحول الزمني الثالث (عند منتصف الليل) يرافقه تحول الحال الذي تكون عليه الشخصية

(١) الديوان / ١٩٩ – ٢٠٢

(امطار.... اخضر) ، وترافقها تطورات وتغيرات الحال الشعرية (تعبثا / تجلس / تخلع / تصيح).

التحول الزمني الرابع (في الهزيع الأخير) وفي هذا المستوى تدخل شخصية جديدة في زمن السرد إذ بدخول هذه الشخصية تعود الشخصية المركزية الى عالم الغياب.

التحول الزمني الخامس (أقبل الفجر) تأكد فيه غياب الشخصية (السيدة / الجثة).

وتحدث كلّ هذه التحوّلات على يد الراوي / الشاعر ، وهو يتدخل في توجيه احداث المروي حسب رؤيته العارفة بكل تفاصيل الحدث الشعري .

وفي قصيدة (فجأة ...):

كنتُ مستلقياً ، في سريري ...

والى جانبي إمرأةٌ عاريَة ...

فجأةً ..

فُتح البابُ ..

جاء رجالٌ ثلاثة ..

أخذوا امرأتي ..

وخلّوا الى جانبي ،

امرأةً ثانية ..

....

عندما أخذوها ..

تبقّتْ أصابعها في يدي ؟؟ (١)

في الجزء الاول من القصيدة يروي الشاعر - بوصفه راوياً عليماً - حكاية عادية ليس فيها ما يثير لان افعالها السردية طبيعية وممكنة الحدوث.

أما في الجزء الثاني فتحصل الانتقالة الشعرية ، ومن خلالها تكتسب الانتقالة الشعرية شعريتها ، إذ يستمر الشاعر الراوي في استكمال الحكاية بمسرود متخيّل يرفع الحكاية عن عاديتها وطبيعتها الى فانتازيتها.

أما في قصيدة (في سيارة إسعاف) :

أمسِ ..

رأيتكِ في حلمي ..

(١) الديوان / ٣٧٣

راكبةَ سيارة إسعافٍ

والى جانبك امرأة ،

ذات ملامح شعبيّة ...

قلت لنفسي :

- هذا وجه أعرفهُ ..

ثمّ تذكّرتُ امرأة ،

ترقص ، دون يدينِ ،

ولا قدمينْ ..

في نصبِ الحريّة ... (١)

فإن الشاعر يروي الحكاية بنمطين من اساليب السرد ، يختص النمط الاول برواية القسم الاول من القصيدة وهي رواية لمروٍ له متخيّل.

اما النمط الثاني فإن اسلوب الراوي ينتقل من الخارج الى الداخل وهو اسلوب ، استدراكي توضيحي للمروي في القسم الاول .

وبذلك فإن الشاعر الراوي يروي في القسم الاول رواية (حلمية) لمروٍ له مشارك في صناعة الحدث ، ويعزل في القسم الثاني المروي له عبر استحضار صورة واقعية تتقدم في الزمان والمكان .

(١) الديوان ...

الحكاية المستعارة

لم يكتف الشاعر الحديث بخلق حكاياته ورموزه الشخصية ، بل حاول التوغل أكثر في ميراثه الحكائي والبحث فيه عما هو قابل للاستعارة ، في سبيل الارتفاع بحداثة تجربته الشعرية ، وهكذا فإن التفات الشاعر الى جانب الحكاية كعنصر من عناصر القص التفافاً واعياً وعلى قدر من المسؤولية الفنية التي يضطلع بها الشاعر ، فـ (ليس الالتفات الى الحكاية وجعلها مادة القصيدة امراً مستحدثاً في الشعر العربي الحديث ، فهناك العديد من المحاولات السابقة .... وربما عمد بعضهم الى خلق حكايات شعرية عن كائنات طبيعية ، او اشياء جامدة)(١) ، ويعد هذا التناص الحكائي من اهم المصادر الممولة لحداثة القصيدة العربية ، إذ سعت عبر ذلك الى الافادة من طاقات القص والحكي في الحكاية المستعارة ، ورفد وحدات القصيدة بها لدفعها نحو مراحل تعبيرية وفنية أعلى .

يلجأ الشاعر الى توظيف (حكاية مستعارة) لاسباب فنية شعرية ودلالية تعبيرية ، إيماناً منه بأمكانية النص ان "يتعايش بطريقة من الطرق مع نصوص اخرى "(٢) ، فالشاعر عندما يقوم بخلق علاقات بين المنتج الادبي وبين ما يصبو لانتاجه ، عن طريق التداخل والافادة من النص المنتج (شعري / حكائي) ، فهو ياتي من محاولة "خلق العلاقات التي تشير الى الحالة او الموقف او التصور واغلب هذه الحالات انما هي تنبيه من الشاعر الى الجو العام، العاطفي او النفسي او الفكري الذي يريد نقله الى القارئ"(٣) .

إن استعارة الحكاية ليس تزييناً شعرياً ، او تعبيراً عن ثقافة الشاعر ، أو ضموراً في العملية الابداعية ، بل هي قناة تسهم كثيراً في تجسيد الحالة الشعرية وتكوين صوري فعال للنص الشعري ، كذلك هي عملية عقلية تنتج عن لحظة ابداع فنية تقود الى تنشيط العملية الشعرية .

لاشك في ان استعارة حكاية في نص شعري ، نتيجة لتوهج موضوعي في الحكاية ، لقي اهتماماً كبيراً لدى الشاعر ، مما اشاع خيوطاً مشتركة بين النص الذي يمر في مرحلة مخاض ليولد ، وبين النص المولود او الحكاية الواقعة ، فأقتباس الموضوع وتطويره في النص الشعري يدل على اكتمال وعي بأهمية هذا الاقتباس .

إستعارة الحكاية يتم من الواقع الحياتي أو اليومي الذي يمر به الشاعر ، وكذلك من خزين ذاكرته ، إذ " ليس من الغريب ان نجد اكثر الشعراء نشاطاً في مجال الابداع هم كذلك

---

(١) دير الملاك / محسن اطيمش / ١٩

(٢) في اصول الخطاب النقدي الجديد / مارك انجينو / ١٠٢

(٣) دير الملاك / ٢٤٣

الاكثر هم تأثراً بصوت الماضي"(١) ، فيمكن من حكايات الماضي ومواقفها ومواقف رجالها وابطالها وحوادثها ان يجد تراثاً غنياً يعينه على تطوير صوته وشخصيته وتميزه ، فشعر الماضي نهر هائل يروي الحياة كالهواء لذلك يجب على الشاعر ان لايسد مجرى هذا النهر الكبير وانما لابد أن يحسه مرة ثانية"(٢) .

ان شاعر اليوم وشعره هو ابن هذا الواقع الجديد والحياة المعاصرة بكل تناقضاتها وقضاياها ومشكلاتها ، وان كل تناقض واشكال وقضية جزءٌ من حياته ، وهي رافد آخر من روافد القيمة التي تثري نصه الشعري الذي تكون الصورة جزءاً منه ، لذلك لايمكن فصله عن تراثه وماضيه الثقافي والشعري فهو "اضاءة وتعميق لرؤية الشاعر واحساسه بالاستمرار والتواصل الفني"(٣) .

واستثمار تراث الحكاية المستعارة يأتي عبر نصوص تحاول "ان تمثل (تجسد)(تقول) الحقيقة الانسانية : بساطتها وعمقها وذلك من خلال (تجميع) جملة من الاحداث ، والصور ، والمنظورات ، والرموز ، والتكرار ايضاً لتأدية وظيفتين في آن واحد : تحقيق الرؤيا من جهة وتحقيق الايقاع الملحمي للحدث من جهة ثانية"(٤) .

والشاعر يوسف الصائغ من الشعراء الذين أفادوا من تقنية الحكاية المستعارة سواء اكانت من التراث الشعري القديم أم التاريخي أم الديني ، وهو شاعر تعددت لديه مستويات الاستعارة إذ "تنسحب على تناصات ثقافية واجتماعية وحياتية مختلفة ، وهو مفهوم يسعى لتوسيع اطار التناص من حدوده الألسنية الى فضاءات اجتماعية وتاريخية وسيكولوجية اخرى. ويتعين علينا ان نشير هنا الى ان علاقات التناص التي يقيمها الشاعر مع قصائد وفضاءات اجتماعية و سياسية وشخصية لاتتشكل على مستوى المجاورة او الدمج او (الترصيع) بالمعنى البلاغي _ بل تتجاوز ذلك الى مستوى (المفارقة) Irony، إذ نجد هنا خلقاً جديداً موازياً للمشهد التاريخي الاصلي ، مصاغاًبحس ساخر ونقدي واضح ينجح في تحقيق حالة المباغتة والصدمة والرعشة في مفاصل المتلقي "(٥)

بمعنى أن الصائغ في الوقت الذي يشتغل فيه على الارتفاع بمستوى نصّه من خلال امتصاص اعلى مناطق الخصوبة في الحكاية المستعارة ، فانه في الوقت عينه يضفي على الحكاية المستعارة ذاتها ثراءً أكبر ، بحيث تبدو وقد تصدرت مشهده الشعري بحلةٍ جديدة.

---

(١) شعراء المدرسة الحديثة / روزنتال /٣٣
(٢) الحياة والشاعر / ١٠٤
(٣) دير الملاك / ٢٢٢
(٤) مجلة (الاقلام) قصيدة الحرب المقدمة ، التجربة والفن / طراد الكبيسي / العدد ٢ ...
(٥) الصوت الاخر / ٣٢٥

وسنحاول في هذا المبحث تحليل قصيدة (اعترافات مالك بن الريب)(*) بوصفها من وضع الملامح الشعرية التي سعى فيها بوصف الصانع الى الاشتغال على حكاية مستعارة من التراث العربي تصب في قالب الشخصية ، إذ ان قصة (مالك بن الريب وقصيدته)(**) ارتبطت به ارتباطاً شخصياً بحيث ما أن يذكر مالك بن الريب الا وتستحضر قصته وقصيدته وقد عنون الصانع قصيدته بـ (إعترافات ــ مالك بن الريب) ايماناً منه بحصول لحظة امتزاج روحية بين شخصيته وشخصية مالك بن الريب بالنحو الذي يسمح له بتقديم الاعترافات اصالةً عن نفسه ونيابة عن مالك ، فضلاً عما تنطوي عليه لفظة إعترافات من ايحاءات ودلالات غير محددة.

ينحو استهلال القصيدة منحىً لغوياً تراثياً :

ترجّلْ

فإنَّ القطا نائمٌ

والقوافلُ متعبةٌ

هرِمَ النازحونَ لطول السرى

سوى فارسٍ ، ما ينامْ .

وحيداً ..

يمنّيه هذا الدجى بسهيلٍ

ترابُ ...

(سهيلُ) انطفا ...

واستراحتْ على حلمِ صهوةً ،

وخيامٌ ،

(*) (مالك بن الريب بن حوط بن جسل بن ربيعة بن كابية بن حُرقوص بن مازن بن مالك بن عمرو بن تميم توفي نحو سنة ٦٠هـ /٦٨٠م يقال انه (كان شاعراً فاتكاً لصاً ، ومنشؤه في بادية بني تميم بالبصرة من شعراء الإسلام في اول أيام بني أُمية)

كفّ عن عمله على يد سعيد بن عثمان عندما لقيه في طريق فارس فقال له :(مالك ، ويحك تُفسد نفسك بقطع الطريق ..... وفيك هذا الفضل ! قال : يدعوني اليه العوز ... قال : فإن انا اغنيتك واستصحبتك ، اتكف عما كنت تعمل ؟ قال : أي والله ايها الامير اكفُّ كفاً لم يكفَّ احدٌ احسنَ منه).

أنظر : الاغاني الجزء ٢٢ / ٢٨٨-٢٨٩

(**) (قصيدة طويلة تقارب ابياتها الستين ، هي التي اشتهر الشاعر بها وموضوعها غريب ، إذ انه رثاء الشاعر نفسه . فيها حنين والم وتذكار وأعتبار . والذي يلفت النظر فيها ، هو هذا الاستطراد في التذكر والتشويق والحنين الى الماضي والندم على الاغتراب).

أنظر : شعراء الواحدة / نعمان ماهر الكنعاني /ص٤٣

يتصل هذا المنحى اتصالاً وثيقاً بالمعجم اللغوي لقصيدة مالك سواء على مستوى المفردات ذات الدلالة الخاصة (القطا / النوافل متعبة / طول السرى / الدجى / سهيل / ضهوة وخوام) أم على مستوى التشكيل الصوري لجمل الاستهلال الشعرية .

ثم يحاول تفحص حالة الاغتراب التي عاشها مالك بأنواعها وتفعيلها عبر استعارة قصة النبي يوسف للأرتفاع بمستوى الأغتراب الى أعلى مرحلة ممكنة :

مغترباً،
غربةَ يوسفَ في الجُبِّ ،
وفي السجنِ ،
وإذ تدعوه امرأةٌ في قصرِ الحاكمِ ،
لكنْ ...
يايوسف أعرضْ عن هذا ...
ها انذا أعرضُ ..

إذ يحدث نوعاً من التماهي بين النبي يوسف (عليه السلام) ويوسف الصائغ من خلال فعالية المعادلة الزمنية بين النص القرآني (يوسف اعرض عن هذا)(*) وبين تدخل الشاعر يوسف بوصفه راوياً للحكاية الراهنة (حكاية القصيدة) بسياقه الشعري الآني (ها انا ذا اعرض) ويحصل نوع من التركيب الحكائي بين حكايتين مستعارتين حكاية النبي يوسف وحكاية مالك بن الريب وبين حكاية يوسف الصائغ (حكاية القصيدة الراهنة) .

ويستخدم في القصيدة مجموعة من التقنيات الحكائية التي يهدف من خلالها لافرض تنويع حكائي يجدد فيه حياة القصيدة مثل اسلوب الحوار بنوعيه واسلوب السؤال :

بلى ..
بلغ الركبُ رابيةً ،
فانزلا عند خوفي .
أقيما على(مالكٍ) ليلة ...
فإني رأيتُ غراباً على مَتكبيْ فرسي ،
رأيتُ دماً ..
فعلامَ اضطربتُ وفَزَّ القطا في دمائي ؟

(*) (يُوسُفُ أعرِض عَن هَذَا واستَغفِري لِذَنبِكِ إنَّكِ كُنتِ مِنَ الخَاطِئِينَ) صدق الله العظيم سورة يوسف / الاية ٢٩

إذ يستخدم (بلى) بوصفها اجابة عن سؤال اومجموعة اسئلة يسعى فيها الشاعر الراوي الى بناء صورة شعرية تتوسطها شخصية مالك وتثوي فيها شخصية الشاعر الراوي وهو يرسم في الصورة حالة من حالات معززة بالخوف والاضطراب والتساؤل والشك . ثم ما يلبث ان يتحول في مقطع من مقاطع القصيدة الى منطقة الحكاية المستعارة ذاتها لكي يصور (مالكاً) بعيداً عن حدود التماهي :

أيها النازحونَ .. حدودكمُ اقتسمتني ..

تعالوا انظروا،

أيّ جنبٍ يعنّ على مالكٍ حينَ تدنو المنيّةُ ؟

إذ يصبح الراوي /الشاعر مصوراً يحمل كاميرا وهو يدعو الاخرين (المروي لهم) للنظر الى صورة (مالك) المتحركة من خلال عدسات كاميرته ، في مرحلةٍ مهمة من مراحل تطور حكاية (مالك) وصولاً الى ذروتها ، ومن اجل ان يعمق صورة الحكاية المستعارة في نصه يذهب ايضاً الى استعارة قصة السيد المسيح ليصّعد من مستوى تفعيل الحكاية :

كأنما العذراء ، لم تلدْ بها المسيحَ ذاتَ ليلةٍ .

أو أنها ،

من بعدما استوى نبيّاً ..

أنكرتْ ميلادَه ...

(فليت الغضا والأثْلَ لم ينبتامعاً

فإن الغضا والأثْلَ قد قتلانيا)

مستوحياً صورة شعرية من صور الاغتراب لهذه القصة وما يلبث ان يصنع بيتاً من الشعر داخل فضاء قصيدة (مالك بن الريب) ، ولكنها لاتنتمي الى القصيدة فعلاً يحاول فيها الشاعر تقويل (مالك بن الريب) عبر انتحال بيت جديد يضاف الى القصيدة انسجاماً مع ما ذكرعن هذه القصيدة من تعرض كبير للأنتحال ، إذ ذكر ابو عبيدة ان عدد ابيات القصيدة الاصل ثلاثة عشر بيتاً والباقي منحول ولّدَهُ الناس عليه(١) .

وما يلبث صوت الشاعر المتفرد الخاص ان يظهر متالقاً ليُعبر عن ازمته في زحمةِ هذه المنطقة الشعرية المليئة بالصور والحكايات :

(١) لما اشرف على الموت تخلف معه (مُرّةُ الكاتب) ورجل اخر من قومه من بني تميم وهما اللذان يقول فيها :

أيا صاحبي رحلي دنا الموتُ فانزلا   برابية اني مقيمٌ لياليا.

الاغاني ج ٢٢ / ٣٠٣

أقاتل ؟
أيما وحشةُ يا تراب بلادي
ان يديّ تحاربني
قتلوني ثلاثاً ...
ولكني لم أمتْ
إن (مالك) يشترط الكبرياء
اشترطتُ اموتُ بلاندم ..

فتظهر جلياً غربة الشاعر وازمتهُ ومعاناته بشكل ينكفئ بـه الشاعر انكفاءً كلياً على ذاته ليخرج من هذه البؤرة وهو يُحاججُ ويناقش اشتراطات (مالك بن الريب) هو ، وهو يستخدم هذا الاسلوب في اكثر من مكان في القصيدة إذ يقدم صورة الحكاية المستعارة ليُضاهي بها صورة حكاياتهِ ويقيم بينهما حوارية تتغلب فيها احدهما على الاخرى .

ويغتنم الشاعر / الراوي كلَّ فُرصةٍ متاحةٍ للخروج من معطف الحكاية المستعارة والألتقاء بصوته الوحيد الصافي :

ظلَّ السؤالُ الصعبْ
إن كان هذا السيلُ لايجرفني في الدرب
من يقتضيني العودَ للمنبعِ ،
والرجوعَ للمصبْ ؟

ليؤلف حكمته الشعرية التي يجتهد أن يضعها في كل مرحلة تطور مهم من مراحل تطور القصيدة ببعديها الدرامي والملحمي ، لكن هذه الحكمة لاتولد إلا من خلال التفاعل الداخلي الحي بين ميكانيزمات الحكاية المستعارة وحكاية الشاعر / القصيدة ، وكلما وجد ثمة ضرورة للاستعانة بجزء من نص القصيدة فانه يأتي بهذا الجزء في منطقة ساخنة دراميا من مناطق القصيدة ليعبر بذلك عن أهمية حضور النص في التفعيل الشعري :

(خُذاني فجرّاني ببُرْدي إليكما
فقد كنتُ قبل اليوم صعْباً قِيادياً
وقد كنتُ عطّافاً اذا الخيلُ أدبرتْ
وقد كنتُ .....)

ولكنه لايكتفي بذكر الابيات (ابيات مالك بن الريب) خالصةً بل يتدخل في صناعة توجيه قرائي ينتمي الى قصيدة الشاعر إذ انه لايذكر عجز البيت الثاني ويذكر بدلاً عنها (وقد كنتُ.....) امعاناً في جعل هذا النص المستعار جزءاً من تركيبة القصيدة .

ثم ما تلبث القصيدة في مقاطعها الاخيرة ان يتصاعد مستوى توترها الدرامي بحضورٍ متكافيء بين الحكاية المستعارة وبين حكاية الشاعر / القصيدة :

اسمعُ صوتَ مذيعٍ يسير وراءَ الجنازةِ ،

تأخذني سورةٌ من رثاءٍ لنفسي فأبكي ...

(تذكّرْتُ من يبكي عليّ .. فلم اجدْ سوى السيفِ ..)

إذ يتوازى صوت الشاعر مع صوت مالك للتعبير عن المشكلة الاساس في الحكايتين وهو رثاء الذات فيشعر الشاعر بوحدة قاسية يضطر فيها الى البكاء (فأبكي) من اجل ايجاد معادل نفسي لمتسوة الحال الشعرية ، في الوقت الذي يعبر فيه مالك عن أقصى حالات الوحدة والوحشة ، إذ لايجد من يبكي عليه سوى السيف والرمح وبذلك يبلغُ التعبير في الحالين الى أقصى درجات رثاء الذات ، وهي البؤرة الشعرية المركزية التي يشتغل عليها نص الحكاية المستعارة وحكاية القصيدة ، ويختتم الشاعر قصيدته بخاتمةٍ تقريرية تُعدُّ محصلةً او نتيجةً لهذه الحوارية الرائعة بين صوت مالك بن الريب القادم من اقصى الحكاية المستعارة وصوت يوسف الصائغ النابع من عمق الاحساس الراهن بقسوة الوحدة ووحشتها :

خُذاني الى الكاتبِ العدلِ ..

ولتشهدا

أنّ مالكَ ..

يعترفُ الآنَ بينَ يَديْ عصرهِ ..

اعترفوا

اعترفوا

اعترفوا

أيها الحاملونَ عذاباتكم ..

إنني وطنُ المتعبين الذينَ ،

يُحسّون وحشةَ هذا الزمان ! (١)

إذ يحصل نوع من التماهي العالي بين شخصية مالك وشخصية الشاعر وهما يقدمان اعترافهما المشترك ويطالبان كل من تتجانس عذاباته مع عذاباتهما الامتزاج بهذا الصوت المركب المتحد ، وتقديم هذا الاعتراف الجماعي وهو يعبر عن وطن المتعبين اولئك الذين يحسون احساساً عالياً وحشة هذا الزمان بأقصى مايمكن من حرارةٍ وعمق .

أعتمدت القصيدة على مجموعة تقنيات فنية حاولت ان ترتفع بالمستوى الفني لشعريتها، فتقنية التكرار مثلاً لاسيما مفردتي (الغضا / القطا) وهما مفردتان قادمتان من الحكاية المستعارة قدمتا حضوراً طاغياً لتجليات الحكاية المستعارة ، وتمكن هذا التكرار وتكرارات اخرى لفظية وشكلية من خلق حس ملحمي في السرد الشعري الحكائي إذ ان الحكاية بشقيها المستعار والراهن قُدّمَتْ بأساليب روٍ مختلفة . كما ان التقابل الصوتي الذي يحصل في اماكن كثيرة في القصيدة بين صوت مالك وصوت الصائغ توازياً ، وافتراقاً ، واندماجاً، وتماهياً يعكس مستوى عالياً من التنويع التعبيري في الاداء الشعري بحيث ان القصيدة كانت عصية على الانتظام والتمحور داخل نسق شعري واحد وهذه القابلية على التنويع هي التي قادت القصيدة الى هذا المستوى من النجاح والتألق في مضاعفةِ شعريته .

- الحكايـة المخلّقـة

وسعت القصيدة الحديثة مجال اشتغالها على اليّات الفنون السردية كثيراً ، لاسيما (الحكي) وعنصر (الحكاية) وما يصاحبها مِنْ قيم وتقاليد فنية قابلة للتوظيف الشعري .

والحكايـة المخلقـة هـي تلـك الحكايـة التـي يصنعهـا خيـال الشـاعر ، وتشـتغل رؤيتـه الشخصية الذاتية على خلق عناصرها زماناً ، ومكاناً واحداثاً وشخصيات .

ان الافادة من انجازات فن القصة كنموذج للبناء الجديد لم يأت محض صدفة بل لضرورة اخضاع البناء للحالة النفسية التي تسود التجربة ومقتضيات الموضوع الشعري"(١) فعندما اجتهد النص الشعري الحديث ان يكمل متطلبات بنائه الفني من روافد القص ، حاول ان يكون ذلك التغذي على كل العناصر ، وعنصر (الحكاية) احد اهم تلك العناصر ، ونجد القصيدة الحديثة تتمتع كثيراً بلون القصة لاسيما حين ينجح في دعم حكايته بقوة التسمية ، فـ "أن نسمي الاشياء يعني اننا ندعها توجد"(٢)، ان مصدر الحكاية المخلقة هو الشاعر نفسه ، وجود الشيء ووسمه يعني اننا خلقنا له وجوداً وكياناً على غير مثيل سابق .

الخيال هو مصدر ابداع الشاعر ، ومحاولة الافادة منه في تطوير موضوع ما هي لمحاولة كبيرة جداً على الصعيد الفني الابداعي ، ومن مجموع الحكايات التي تذكر على اساس موضوعها هي (حكاية ذات محتوى من الخيال الخارق)(٣) حسب بروب ، يكون فيها مستوى التخليق بعيداً عن تصوّر الواقع .

الشاعر حاول ان يخرق القاعدة والقالب المالوف ، وان يتجاوز المحسوسات المرئية الى المصورات العقلية لصياغة تجاربه والتعبير عنها ، والشعراء لا "يعبرون عن تجاربهم بالشكل الذي يمليه عليهم العقل او يرتبونها على ضوء مثل هذا الامر بل بالنحو الذي يحسونه بها"(٤) .

ان محاولة اضفاء شاعرية اكبر على العمل الفني مرهونة بعناصر كثيرة تزيد من شاعريته وترتفع به الى مصاف النصوص المتقدمة شعرياً، فهو "يرتبط بابعاد عميقة منها ما هو اسلوبي ، ومنها ما هو لغوي ، ومنها ما يتعلق بأبتكار الصور والاخيلة"(٥) ،وبعيداً عن صدق تجربة الشاعر أو زيفها الشخصية ، فأن النفس الشاعرة تحاول توظيف كل ما يمكن لخلق النص

---

(١) الشعر الحرفي العراق / ٢٠٠

(٢) مجلة (فكر وفن) ، هايدغر والشعر ، الشاعر لاياتي بالخلاص / ميشيل هار / العدد ٤٧ / ١٩٨٨ / ١١

(٣) نظرية السرد الحديثة / دالاس مارتن / ١١٨

(٤) التجربة الخلاقة ، بورا / ٣٠

(٥) التحليل النقدي والجمالي للأدب / عناد غزوان / ٦٠

الشعري فالصورة الشعرية من انتاج العقل في الوعي واللاوعي ، واللاوعي هو المصدر الذي يمكن ان يعمل في انتاج الصورة وخلقها بصورة اكبر ، إذان دواخل النفس من امنيات واحلام تعمل جميعها في اللاوعي وتصدر وتظهر في احلام ، ويكون هذا الحلم مصدراً اخر من مصادر حكاية الشاعر المخلقة ، والعقل المبدع يجعل من كل شي شعرياً ، إذ لايوجد فيه شيء غير شعري ، وموضوع خلق الصورة من اي شيء ، يعتمد على القوة الخيالية لاستجابة الشاعر اولاً ،وعلى المدى الذي استوعب به وعي الشاعر هذا المشهد أخراً"(١) .

ان الصورة في هذا النوع من القصائد التي تحمل عنصر الحكاية المخلقة تعتمد على براعة الشاعر ، فهو "يختلق ويشكل خرافة ويكتب اشياء اشبه ما تكون بالحقيقة"(٢) ،فضلاً عن ذلك فالثراء الحياتي الذي يتمتع به نظر الشاعروثقافته الاجتماعية والادبية ، لها الدور الاهم في اغناء هذه الصورة من صياغة وبناء ، وذلك لان "العمل الفني امكانية عقلية تخيلية تركيبية في أن واحد يكتشفها الفنان من خلال الثراء الحياتي الهائل"(٣) .

وتسهم خصوبة المخيلة في دفع الشاعر لاستثمار كل"طاقاته ، من ذهنية ، ونفسية ، وتعبيرية"(٤) ، حيث تعمل بتداخل وامتزاج فني عالٍ ، كي تنهض بمهة خلق الصور .

شعر يوسف الصائغ لا يخلو من حكايلت واحداث مخلقة تخليقاً شعرياً ، ونحن هنا نحاول ابراز النصوص التي تمثل هذا النموذج الفني ، ومنها قصيدة (إستيقظ يا يوسف) التي تستند في حكايتها على محاور اساسية متداخلة فيما بينها :

في حُلمي ..

خُيِّلَ لي ، أني استشهدتُ ..

ورحتُ أراقبُ نفسي ..

كنتُ ، لبضعِ ثوانٍ ، منتشياً ...

أهمسُ : اللّه .. لهذا الموتِ العذب

مجردَ أن تذهبَ ،

في الحلمِ الى الحربِ ،

وتستشهد ...

لكن ..

فاجأني عصفورٌ دوريٌّ ،

---

(١) الصورة الشعرية / سي – دي لويس /١٠٢

(٢) نفسه / ٣٤

(٣) الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي / ٦٢

(٤) في نقد الشعر /محمود الربيعي / ٩٥

فجفلت .. وزلّت قدمي ..
وشعرت كأني ، أسقط من جبل ..
واستقبلني العشب ..

ونومني ...

أتراني أحلم ؟
صار العشب فراشي ..
وسمعته يهمسُ :
حاولْ أن تنهض
كي أصلح من شأن ملاءاتي تحتك ..
قال العصفورُ الدوريُّ :
سأترك من ريشي في جرحكَ
كي يشهدَ ..

قام الشاعر بخلق شخصية (العصفور الدّوري) وانسنتّه ، إذ جعله يتحدث معهُ . وبعدها يقوم بأجراء حوار بينه وبين نفسه (داخلي / حلمي) (أتراني أحلمُ ؟) ، ويجعل من الطبيعة شخصية فاعلة في الحكاية ، إذ تتدخل بوصفها شخصاً يتحدث معهُ بعد ان سقط عليها (العشب) واصبح فراشه ، وهمس لهُ بأن ينهض ليصلح من شأن نفسه (العشب) .

قلتُ لنفسي :
أنّى لي ان أتأكّدَ ...
لو أمكنَ ، أن ألمسَ ترقوتي ..
حيثُ تذوبُ الآن الإطلاقةُ
قطعةَ ثلجٍ .. وتسيلُ على قلبي

آه .. لو أمكنَ أن أنهضَ
او أن أصرخَ .. أو ..

جربتُ .. ولم أفلِحْ ...
وتساءلتُ :
تُرى ماذا يتوجَّبُ ،
أن يفعلَه إنسانٌ مثلي .. ؟
فأنا ، لم أستشهد من قبلُ ،
وأخجلُ ،

من ان أخطئ
في استشهادي ..
فيعيّرني الشعراءُ ...

تُراني أحلمُ ...
أيُّ عذابٍ هذا ؟
أن تستشهدَ في الحلم ...
وتبقى ، بعدَ استشهادكَ ،
مُلقىً فوق العشبِ ..

تمرُ الغيمةُ فوقكَ
والعصفورُ ، يحطُّ على جرحكَ ..
والريحُ ..
أحسُّ كأن الدنيا
توشكُ أن تمطرَ ...
قلتُ لنفسي : لابدَّ من الصبرِ ...
فهذي ... فرصةُ عمري
إنَّ الدنيا غائمةٌ ..
والريح تهبُّ ...

يُجري البطل / الراوي حواراً داخلياً لنفسه بشكل اسئلة موجهة ونقاش وحديث ، للوصول الى نتيجة تجعله يعرف مدى واقعية او فانتازية ماهو فيه (قلت لنفسي / وتساءلت / قلت لنفسي).

ابتدأتْ تمطرُ ..
والعشبُ تبلّلَ ..
وابتلَّ العصفورُ ..
وخُيّلَ لي : أن شذىً ،
يتناهى في روحي ،
يشبه رائحة امرأةٍ ،
ولَدَتني قبل قليل ...
لن تلبثَ ، أن تدفع للأرضِ مشيمتَها ..
لا ...
ما هذا حلمٌ ..

تلك امرأةٌ ولدتني ، في منتصف الليل
وما زلتُ الى هذي الساعةِ
اذكرُ دفء جدار الرحمِ ...
ورائحةَ الحبلِ السريِّ ...
واضحكُ ..
إذ أذكرُ ،
أني لحظةَ ميلادي ،
قبّلتُ أصابعَ قابلتي ..
فاحتضنتني باكيةً ...
آه يا امرأةً
أعطتني في منتصف الليلِ ..
شهادة ميلادي ،
ايَّ امرأةٍ تملك أنْ تعطيني الساعةَ
أوراقَ استشهادي،
او تسمح لي ، لحظة موتي ،
أن اتحسّسَ دفء مشيمتها ..
وأشمَّ عبيرَ بلادي ..
أتراني أحلمُ ..
عينايَ مفتّحتانِ ..
قد انقطعَ المطرُ الآنَ ،
وجفّ العشبُ ،
ومازلتُ أقولُ : سأستشهدُ ...
ثمّ تمرُّ الايامُ ..
ولا استشهدُ .. !
أيَّ عذابٍ هذا ؟
أني أحلمُ مفتوحَ العينينِ ..
أمْ من أحدٍ يُغمض لي عينيَّ ،
ويهمسُ :
– يابوسفُ .. إنك تحلمُ

عزَّ عليَّ الحلمُ

وعزَّ استيقاظي ..

وتوسلتُ بكم :

بضعَ ثوانٍ أخرى ..

ما الضيرُ ...

أنا لم أستشهدْ من قبلُ ...

وأجهلُ .. ماذا يتوجّبُ ،

أن يفعله إنسان مثلي ..

نجد مقابلة حكائية بين لحظة الولادة المستعادة التي تبدأ من (وخيل لي : ان شذى / يشبه رائحة امرأة / ولدتني قبل قليل) ، ولحظة الموت المتخيلة (أي امرأةٍ تملك ان تعطيني الساعة / اوراق استشهادي) ، إذ تقوم الحكاية على صراع بين فكرة الحلم وفكرة الاستيقاظ (أتراني احلمُ) وكذلك (أني احلم / مفتوح العينين) (يايوسف .. إنك تحلم /فاستيقظ من حلمك) إن فكرة انه في حلم تسيطر على الواقع ، فيحاول ان يجد طريقاً لكي يثبت لنفسه انه شهيد ، وان طريقة استشهاده مثالية لكونه شاعراً .

قال العشبُ :

تمدّدْ ، مثل صليبٍ ..

وامْدُدْ عن جنبيكَ ذراعيكَ ..

فإن جاء الشعراءُ اليكَ .. فلا تحفلْ ..

أغمضْ عينيكَ .. ودَعهم يبكون عليكَ ،

الى أن يكتمل الاكليلُ ..

ويشتعل الشيب على فوديكَ ..

اشتعلتْ روحي ..

واحترق الاكليلُ ..

وأظلمتِ الدنيا ...

وأنا ما زلتُ وحيداً ،

مُلقىً فوق العشبِ ..

أراقبُ عاري

وأرى دوداً ،

يخرجُ من شفتيّ

ويأكلُ أشعاري

يعود الى العشب الذي يقوم بتعليمه حكمة الاستشهاد بعد ان يكون هذا العشب قد نما على دم الشهداء ، وصار فراشاً ومستقراً لكثيرمن الشهداء وشاهداً على اجسادهم وعلى حكاياتهم السامية وهم يوحون سراً في حضرته وديمومته .

شخصيات الشعراء شخصيات مستمدة من الخارج ، نجدها تطل على الحكاية بين آونه واخرى ، لتفعيل الواقع السردي للحكاية ، إذ ذكرهم في (فيعيرني الشعراء / فإن جاء الشاعر اليك) .

اخيراً ينادي بطريقة يختلط فيها الصوت بالمونولوج الداخلي مشرفاً على نهاية الحكاية:

إستيقظ يايوسف

إستيقظ

إسْ ... تَيْـ ...... قظ ....(١)

يتكرر فعل الامر ثلاث مرات صوتياً بأشكال مختلفة ، تعبيراً عن عدم صمود الحكاية المخلّقة وإخفاقها باليقظة ، لانهبمجرد الاستيقاظ ينتهي الحلم وينتهي معه كلّ شي' .

أمّا' قصيدة (اجازة) فتمثل نموذجاً أخر لبناء القصيدة المخلّقة .

شهداءُ عشرةٌ ..

نزلوا ، يوم إجازتهمْ للبصرةْ ..

أربعةٌ منهمْ –

كانوا مدعوّين ، لحفلةِ عرسٍ في العشّارْ ...

أربعةٌ ،

راحوا لزيارةِ جرحى معركةِ الاهوارْ ..

وتبقّى اثنان :

الاولُ ،

راح يفتّشُ في البصرةِ عن دارْ ،

في يدهِ ، باقةُ ازهارْ ..

والثاني ، ظلّ وحيداً ..

فأدارَ عن البصرة وجهَهُ

ومضى ثانيةً .. للجبهةْ ... (٢)

---

(١) الديوان / ٣٣١ - ٣٣٩

(٢) الديوان / ٣٤٠

القصيدة تتضمن حكاية (شهداء عشره) وهي على المستوى الواقعي غير متحققة ، ذلك لانها تحكي حكايتهم بعد الاستشهاد وليس قبله ، فهي حكاية مخلقة قام بنسجها خيال الشاعر .

فنجد ان عناصر الحكاية متوافرة من حدث وشخصيات وزمان ومكان ، والقصيدة في احد مستوياتها منصلة تفصيلاً حكائياً منطقياً ، من خلال توزيع مفردات الرقم (عشرة)* المؤلف العمود الفقري للحكاية .

القصيدة تتضمن حكاية لكل مجموعة من العشرة ، (اربعة منهم) مدعوون لحفلة عرس وهذا يدل على السعادة والحياة الجديدة والرغبة والبحث عن البهجة والمتعة ، (اربعة) في زيارة جرحى معركة وهذا دليل اخر على السعادة والامل والحياة، (تبقى اثنان) / الاول (يفتش عن دار / باقة ازهار) وهذا ايضاً دليل التفاؤل والبحث عن الحياة والجمال ، (الثاني) (مضى ثانية اللجبهة) وكأنه يعيش حياةً طبيعية فاقفل عائداً الى ساحة القتال للاستشهاد ثانية لانه ظل وحيداً.

المنطق الشعري الحسابي هو الذي يهيمن على الواقع الحكائي للقصيدة ، ويبدو ان الشاعر سعى من خلال هذا المنطق الى منح صورة القصيدة بعداً واقعياً ممكناً ، بالرغم من فانتازية هذه الصورة وخضوعها لآلية التخليق الحكائي ، وربما وظف الشاعر الحقيقة القرآنية في عدّ الشهداء احياء(*) ، وابتكر هذه الحكاية التي تنازع الواقع للحصول على مكان .

اما قصيدة (لقاء) فهي نموذج اخر للحكاية المخلقة ومستوى التخليق متأتٍ من مصادر كثيرة:

رجلٌ أخرس
وامرأةٌ حسناءُ ..
يتبسّمْ ليتقيا
تبتسمُ المرأةُ ..
يومئ ..
تومئ...
ينهضُ .. تتبعهُ ..
يمشي .. تمشي معَهُ ..

(*) يكثر تداول هذا الرقم في الكتاب المقدس فهو ذو مرجعية مسيحية ، ينظر الكتاب المقدس ، العهد الجديد ، رؤيا يوحنا ، الأصحاح الأول والسادس والثامن والحادي عشر .

(*) ﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُواْ فِي سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًاۢ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ﴾ صدق الله العظيم ،سورة آل عمران .الاية (١٦٩) .

حتى يصلا آخر هذي الدنيا ...

يقفُ الرجلُ الاخرسُ ، مرتبكاً ..

يتساءلُ ، في سرِّهِ :

- ما آن لها أن تفهمَ

أني رجلٌ أخرسُ ؟

في حين تظل المرأة ، قربَهُ واقفة ،

تتساءلُ

- ما آن له أن يفهمَ ،

أني امرأة خرساءُ ...(١)

اول مصادر التخليق في هذه الحكاية هو انها لايمكن ان تكون واقعة لانها لايمكن ان تنقل الى الاخر / المتلقي بحكم افتقاده قناة التوصيل اليه ، وثانيها ان الراوي / الشاعر يتدخل في أعماق الشخصية ويتحدث بلسانها (المقطوع) ، وينقل الى المتلقي جوهر الحدث وانساق تطوره ، فضلاً عَنْ أَن ترتيب الأَحداث وصياغتها يدل على تدخل فني واضح للشاعر ، فالحدث الشعري مهندس بطريقة شعرية بارعة غاية في الدقة والمهارة ، مما يدل على ان الحكاية لاترتبط باي مرجعية معينة في ارض الواقع .

"الحكاية التي قدمها النص حكاية مخلقة ، لان اللغة التي اعتمدت عليها في صياغة نموذجها الحكائي هي لغة صمت"(٢) ، إذ ان شخصيتي الحكاية "الرجل الأخرس / المرأة الحسناء ← الخرساء) يتحدثان بلغة افتراضية اسقطت كليهما في وهم الافتراض ، فكانت خاتمة الحكاية (لالقاء) .

إن قيمة التخليق في الحكاية تأتي من شعرية الشخصيتين وشعرية الحادثة ، ومن حس المناجاة العالي / الخافت بين الرجل والمرأة ، ومن ظلال لعبة المفارقة بين الحكواتي / الشاعر والمتلقي .

وفي قصيدة (امسية السبت) يظهر حدَ الحكاية المخلقة بين مستويين واقعيين من الحكاية :

في هذي الساعةِ ،

من أمسيةِ السبتْ ...

---

(١) الديوان / ٣٦١ - ٣٦٢

(٢) مجلة (الف باء) العراقية /شعرية المفارقة ، قراءة نقدية في قصيدة (لقاء) للشاعر يوسف الصائغ د . محمد صابر عبيد / العدد ١٥٩٤ نيسان ١٩٩٩ / ٣٦

حيث امرأةٌ نائمةٌ قربي ..
والغرفةُ ، غارقةٌ في الصمتْ ..
أتوقّعُ أن يحدث شيءٌ ما ..
ان يقرعَ بابي ،
شرطيٌّ – مثلاً –
يسأل عن رجلٍ مجهولْ –

او أن أنظر تحتَ سريري ،
فأرى ، ثمّة ، إنساناً مقتولْ ...

اتوقّعُ .. أن يحدثَ شيءٌ ما ..

لكنْ ...
تمضي الساعاتُ
ولا شيءٌ ..
سوى أمسيةِ السبتْ ..
تتفرّسُ بي ،
من نافذةِ البيتْ ..
اتعبُ من قلقي ..
وأنامْ .. (١)

الحكاية الاولى تتضمن واقعاً حكائياً ، من زمان (امسية السبت) ، وشخصية (امرأة) ، ومكان (الغرفة) ، وهي تعبر عن سكون يغرق به الحدث .

تنتقل القصيدة الى مستوى ثانٍ هوالحكاية الثانية ، يقوم فعل التوقع بصنعها وهي حكاية مستقبلية متوقعة تمثل الحكاية (المخلّقة) ، وتقوم على احداث يمكن ان تحدث او لاتحدث أي على مستوى (الاحتمال) وبحدث غير محدد (اوان يقرع الباب / شرطيٌّ – مثلاً – / رجل مجهول / أنساناً مقتول) .

ينتقل النص عبر انعطافة حكائية بأستدراك للموقف (لكن) تقوم بتغيير الحكاية المخلقة ، وتعود بالنص الى واقعه الحكائي الاصل .

الحكاية المخلقة هنا مصنوعة على ضفافِ شعريةٍ واقعيـةٍ ، فهي تقع بين الاستهلال الزمني الواقعي المسمى (في هذه الساعة / من امسية السبت) ، وبين الخاتمة التي تعبر عن حال شعري تقليدي (اتعب من قلقي .. / وأنام ..) ، لذا فإن الحكاية المخلقة لاتحيا الا في

(١) الديوان /٣٧١ – ٣٧٢

مركز القصيدة – المنطقة اللغوية المحصورة بين الإستهلال والخاتمة –، فالراوي يستثمر هذه المنطقة المتاحة له لخلق حكاية ، وبعد ان يُثبت اركانها مايلبث ان يقصي هذا الجهد من دائرة الفعل الشعري بآلية التوقع والاحتمال (اتوقع .. ان يحدث شيء ما) ، ثم يستخدم (لكن) مباشرة تعبيراً عن فشل التوقع وغياب الحكاية .

- اساليب التنوع الحكائي

تعد الحكاية عنصراً جوهرياً اساسياً في القصّ سواء كان هذا القص سردياً أم شعرياً فهي "جوهر المروي ، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله"(١) ، وتنهض الحكاية على حدث او مجموعة احداث ، اذ كان "القاص البدائي يقدم لسامعيه الاحداث في خط متسلسل تسلسلاً زمنياً مضطرداً وبنفس ترتيب وقوعها"(٢) ، ذلك "الترتيب الذي يكون عليه الحدث ، اي صور متواليه في الزمان"(٣) ، الا ان التطورات التي حصلت في نظم السرد قادت الى تنويعات هائلة في عرض الحكاية اذ خضعت على يد الراوي لتنوعات مهمة تتعلق بالماضي (الاسترجاع) او المستقبل (هاجس او استباق) ، وتكون هذه الاحداث تنوعات في المدى والمسافة بالشكل الذي يحقق نظاماً سردياً حيوياً للحكاية (٤) .

اسست في نظريات السرد الحديثة ابنية جديدة منها مثلاً "البناء المتداخل حيث تتقاطع الاحداث وتتداخل ، دون ضوابط منطقية ، وتقدم ، دون الاهتمام بتواليها ، انما بكيفية وقوعها"(٥) ، وقد افاد الشعر من هذا البناء لانسجامه مع طبيعة التكوين الشعري للحدث داخل القصيدة ومن الابنية التي اشتغل عليها الشعر هو البناء المكرر حيث تفيد القصيدة من "طاقة التكرار"(٦) التي تشحنها بحسّ درامي ملحمي.

يعتمد هذا الاسلوب في ان يقدم الشاعر في القصيدة الواحدة مجموعة من الحكايات المستقلة المنفردة ، ثم ما تلبث ان تتداخل فيما ياتي من حكايات ، لتربط الحكايات جميعاً بنسيج حكائي واحد يمثل جوهر النص .

وتأتي هذه الاساليب من خلال قدرة على التفنن السردي في التنويع على الحكاية ، وتقسيمها على حكايات متنوعة تستقل في بناها الاولية ، ثم تلتحم فيما بعد لتكوّن الحكاية الكاملة للنص الشعري .

ان الشاعر يوسف الصائغ من أهم الشعراء الذين طوروا هذا النظام في التعبير الشعري ، وأفادوا مما يقدمه هذا التنوّع من امتيازات جديدة تعمق شعرية القصيدة من جهة ، وتمنحها طاقة اكبر على محاورة المتلقي ونقله الى فضاء القصيدة .

---

(١) السردية العربية / عبد الله ابراهيم / ١٢

(٢) بناء الرواية / سيزا قاسم / ٣٧

(٣) البناء الفني لرواية الحرب في العراق / عبد الله ابراهيم / ٢٧

(٤) نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن /١٦٤

(٥) البناء الفني لرواية الحرب في العراق / ٣٨

(٦) مدخل الى نظرية القصة / سمير المرزوقي ، جميل شاكر / ٨٣

في قصيدة (قصة) نجد ان اسلوبها في تنوع انماطها الحكائية هو اسلوب التكرار:

في شبّاك قطار الليلْ ..
يبدو شبحانْ ..
رجلٌ وامرأةٌ يعتنقانْ ..
......
في الشباك التالي
رجلٌ يجلسُ منفرداً
في صمتٍ حجَريْ
رجلٌ غجريْ !!

⊙

في المطعمْ ..
رجلٌ وامرأةٌ ،
يقتسمان التفّاحةَ قسمينْ
ويصبّان الخمرةَ في كأسينْ
......
في المائدة الاخرى ...
جلس الرجلُ الغجريْ ...
قسم التفّاحةَ قسمينِ
وصبَّ الخمرةَ في كأسينْ

⊙

في شبّاك الفندقْ
يبدو شبحانْ ..
رجلٌ غجريٌ وامرأةٌ يعتنقان ...
في الشباك التالي
رجلٌ يجلسُ منفرداً،
في صمتٍ محزونْ ..
.... رجلٌ مجنونْ !! (١)

---

(١) الديوان / ٢٠٥ - ٢٠٦

عنوان القصيدة ينطوي على دلالة سردية ، اذ يعلن عن حكاية قصة معينة يقوم بسردها راوٍ يحمل كاميرته الشعرية من الخارج يصور الاحداث .

نلاحظ ان القصيدة تضم اكثر من حكاية ، واحدة منفردة عن الاخرى باشخاصها وزمانها ومكانها وحدثها وذات استقلالية خاصة ، فالحكاية الاولى تضم (المكان / القطار) الزمان / (الليل) الاشخاص / (رجل وامرأة) الحدث / (يعتنقان) ، والحكاية الثانية (الشباك / الليل / رجل غجري / يجلس منفرداً / في صمت) ، والحكاية الثالثة (في المطعم / رجل وامرأة / يتسمان / يصبان) ،اما الحكاية الرابعة فهي حكاية تحفر في الحكاية الأخرى ، وهذا اول مستوى توتر في البناء اللولبي للحكاية المستقلة ، والحفر في الحكاية يظهر من خلال مفردات (الرجل الغجري / التفاحة / الخمرة في كاسين) إذ يظهر مستوى التوتر من خلال حصول تشابه في الحدث الشعري الذي يقوم به كل من شخصيات الحكاية المنفردة (الرجل والمرأة / الرجل الغجري) وكذلك التشابه في الزمان والمكان .

تتعرض الحكاية الخامسة لتحول في المكان السردي (في شباك الفندق / القطار) ، اذ تندمج الصورتان الحكائيتان في صورة واحدة مع أستبدال أماكن الشخوص الذين يؤسسون الحكاية المستقلة ، ويمثل هذا المستوى تحولاً سردياً في البناء اللولبي ويعد بمثابة النتيجة الاولى للحكايات المتنوعة .

في الحكاية السادسة يحصل التحول السردي الثاني (رجل يجلس منفرداً ← في صمتٍ حجري - في صمتٍ محزون) وهذا المستوى من التحول يُعد نتيجة ثانية للحكايات المتنوعة .

وفي قصيدة (بين إطلاقة وإطلاقة) ، تعددت اساليب التنوع الحكائي في هذه القصيدة ، انسجاماً مع مستويات التوتر السردي في كل مقطع حكائي ، ويمكننا ان نقسم القصيدة على أربعة مقاطع حكائية استناداً الى هذه الرؤية . ففي المقطع الحكائي الاول :

فرصةٌ ،

للرجولةِ ، والحبِّ ..

يا أمّ مريمَ ...

خلّي الصغيرةَ ،

نائمةً ،

في فراشِ طفولتِها ...

يبدو مستوى التوتر السردي محدداً وضيقاً (زمان ومكان وحدث) ، مما يستوجب هذا الاسلوب الحكائي الهاديء والبسيط الذي يصل الى مرحلة عالية من الانسجام والتفاهم .

يرتفع مستوى التوتر السردي (زماناً ومكاناً وحدثاً) في المقطع الحكائي الثاني :

سأحبُكِ أكثرَ ،

حين أعودُ ،

من الحرب منتصراً

وتحبيني ...(١)

إذ يستدعي على صعيد الزمن (المستقبل) ويشغله في الحاضر ، بانياً على ذلك التحولات التي يؤول اليها الحدث ويقتضيها اتساع المكان . ولعل استخدام المفردات (ساحبك / الحرب / منتصراً / وتحبينني) تزيد من مستوى التوتر السردي .

في المقطع الحكائي الثالث ترتفع اللغة بمعجمها الى ما يزيد من حدة التوتر السردي :

أنني ..

ما أزالُ ،

اسقّي الرصاصَ ،

بناتِ محلّتنا ..

واسمّي المدافعَ

أبناءَ عمّي ..

وما بين إطلاقةٍ ،

وإطلاقةٍ ،

احبكِ اكثر ....

ياأمّ مريمٌ ..

فبأستخدام مفردات (الرصاص / المدافع / اطلاقة / اطلاقة / احبك اكثر) ، وارتباطها بالمكان الذي يحقق اعلى درجات الانتماء للراوي (بنات محلتنا / ابناء عمي / ام مريم) ، يرتفع مستوى التوتر السردي درجة أعلى ، ليصبح السرد الحكائي اكثر حرارة وتفاعلاً.

إلا انه في المقطع الرابع والاخير :

خلّي الصغيرةَ ،

نائمةً ،

في سريرِ طفولتِها ...

واغسلي عتبةَ البابِ ،

واغتسلي ،

واستريحي ...

فاءن أعلنوا في البيانات ،

---

(١) الديوان / ٣٤٦

عن حبنا ...

لاتُراعي ...

لأنّي تبرعتُ باسمكِ ،

في ساعةِ الموتِ ... (١)

يقصي الحكاية المفترضة المتدخلة على السياق السردي ، ويعود الى السياق باعتماد الاسلوب الحكائي ذاته الذي استهلّ به القصيدة ، لكنه لايبقى مخلصاً لمناخ استهلاله وذلك عبر تدخل (الشرط) ، وهو ينقل السرد في سياقه السردي الأساس الى تفعيل شعري ، يكمل فيه قوانين (فرصة للرجولة والحب) التي اقترحها في بداية الاستهلال .

وبهذا نجد ان المقطع الاول (الاستهلال) والمقطع الرابع (الخاتمة) ، يأخذان اسلوباً حكائياً متجانساً ،يبدأ في الاول بداية بسيطة وينتهي في الرابع نهاية مركبة .

اما المقطعان الثاني والثالث فهما داخلان على سياق السرد ، يؤلف فيهما الثاني اسلوباً حكائياً خاصاً مفارقاً لاسلوب الاستهلال ، ويأخذ الثالث مهمة تطوير هذا الاسلوب الحكائي الخاص وزيادة مستوى توتره .

اما في القصيدة (حالة ٤) فان عناصر الحكاية فيها تتداخل من (زمانٍ ومكان وحدث وشخوص) :

على الرصيف اليمين

في زحمةِ السائرين

يمشي فتىً

مرتبكاً

في يدهِ غصنٌ من الياسمين

......

في الجانب الآخر

صبيّةٌ حسناء

تسير بين الناس في استحياء

......

ظلاّ يسيران الى ان وصلا المعبر

فاختلطا في زحمة العابرين

......

(١) الديوان / ٣٤٦ - ٣٤٨

لم يلبثا ان ظهرا بعد حين

كان الفتى على الرصيف اليسار

....

وكانت الصبية الحسناء

ذاهلة في زحمة السائرين

في يدها غصن من الياسمين .[1]

الحكاية الأولى المستقلة تمثل حكاية منفردة مستقلة من حيث المكان والأشخاص (على الرصيف اليمين / فتى) .

في الحكاية الثانية نجد أنها تتمتع بنفس مستوى الاستقلالية (في الجانب الآخر / صبية) .

الحكاية الثالثة هي نتيجة لاختلاط صورة الحكايتين معاً ، إذ تحدث توتراً سردياً في مستوى النص (فاختلطا في زحمة العابرين) .

في المستوى الأخير من الحكاية الرابعة يحدث تبادل مكاني للحالة الشعرية بين شخصيتي الحكايات المستقلة (الفتى على الرصيف اليسار / الصبية ... في يدها غصن من الياسمين) .

يتضح جلياً أساليب التنوع الحكائي في رواية الحدث الشعري ، ويخضع هذا التنوّع لطبيعة النمو الحاصل في مراحل تطور البناء في القصيدة .

---

(1) الديوان ٤١٦ .

الفصل الرابع
البناء المقطعي
(المونتاج وهندسة اللقطات)

- الاسلوب المحوري في بناء اللقطات
- إستقلالية اللقطات
- دلالات الصمت والبياض
- الإخراج الشعري

ـ الأسلوب المحوري في بناء اللقطات

لم يأل الشاعر الحديث جهداً في توظيف كل ما هو متاح من عناصر فنية تمتلكها الفنون الاخرى ، ويمكن للشعر أن يحتويها ويتفاعل مع مقوماتها الفنية لتصعيد مستوى شعريته، وكان لهذا الانفتاح نتائجه الأيجابية الباهرة .

والسينما هي إحدى الابواب التي طرقتها يد الشعر وحاولت الافادة والتأثير منها وبها، إذ أصبحت إحدى المؤثرات التي أثرت في فن الشعر وأثّر فيها ، وارتبطت به بعلاقة تأثير متبادلة ، وذلك من خلال الادب على نحو عام والشعر على نحو خاص ، فالسينما لم تؤثر في الشعر فقط بل أثرت في مجالات كثيرة ، إذ ((ألغت الحدود الفاصلة بين الفنون الادبية وتداخلت أجناسها وتبادلت المؤثرات فيما بينها حتى ترك كل منها أثره الواضح في الآخر . . وليس مثال التقنية السينمائية إلاّ واحداً من أمثلة كثيرة تضرب في هذا المجال لبيان ما ترك من آثار في الرواية ، والقصة ، والشعر ، والرسم والمسرح أيضاً))(١).

أساليب عرض المادة في السينما متعددة كما هي في الشعر ، ولقد أفاد الشعر من أساليب السينما لاسيما أسلوب اللقطات ، الذي يصطلح عليه بـ (المونتاج) (البناء المقطعي)، إذ يستخدم هذا الاسلوب ((لوصف أحوال مضطربة وإيقاعات عصبية ، وسرعات مدمرة))(٢)عن طريق تقطيع الصورة إلى لقطات يجمعها محور واحد ولكنها تتسلسل لتمثل موضوعاً معيناً ، فالشاعر الحديث وجد في هذا الأسلوب منفذاً جديداً للتعبير عن موضوعه بشكل مغاير ، إذ يقوم ((بإلتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة ، ويكون حشدها بهدف خلق إنطباع عام)) (٣) وتقديم فكرة أو موقف بإختصار شديد وبصورمختزلة ومكثفة ، فهذا النوع من تشكيل الصورة وبنائها يتطلب ((وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل يرتبط فيه بعضها بالبعض الآخر إرتباطاً وثيقاً في وحدة متكاملة ، نفسية أو منطقية ، أو عضوية . بحيث يشكل هذا الترابط أساساً في بناء الصورة الكلية)) (٤).

الأسلوب المحوري في بناء اللقطات يعتمد على تكوين لقطات تعتمد عناصر معينة ، من خلال ربطها بخيط موضوعي غير مرئي ، لكنه يكون محور اللقطات جميعها ومحور موضوعها الأساس ، إذ تبتديء به اللقطة الأولى لتنتهي به اللقطة الأخيرة وهنا يتم ((خلق انتقالات إنسيابية "من صورة لأخرى أو من مشهد لآخر من خلال دمج الصورة وتداخلها

(١) الاصابع في موقد الشعر / ١١٦ .

(٢) الفن والمجتمع عبر التاريخ ، أرنولد هاوزر / ٥٥-٥٦ .

(٣) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة /٣٢٧ .

وإستعمال أنواع التلاشي المختلفة والخاصة ، وليس من الضروري أن تكون إنتقالات الصورة هذه مستندة إلى علاقة ظاهرية مرئية ، بل ويمكن أن يكون قوامها أيضاً علاقة فكرية ، أو علاقة تنسجم مع المشاعر والأحاسيس)) (١).

القصيدة الحديثة أرادت أن تنتقل من مرحلة بناء معينة إلى مرحلة أكثر تميزاً ، لاحداث أثر كبير في طريق الأداء ، إذ أن قيامها ((بهذا الدور التأثيري ، إما عن طريق الشكل التراكمي .... أو بوساطة الشكل الترابطي في العلاقات بين مختلف عناصر العمل الفني)) (٢)وهذا النوع من البناء أي اللقطات في القصيدة الحديثة هو بناء متميز ، إذ أن ((هذا النموذج من البناء لايصح إلا لنمط خاص من التجارب ، تلك التي تتميز بتعقيدها بعض الشيء)) (٣)والشاعر يوسف الصائغ من الشعراء الذين تظهر ملامح تأثر قصيدته بتقنيات السينما واضحة جلية للقارىء ، وذلك لتجربة الشاعر العميقة في مجال السينما وكتابته السيناريوهات السينمائية .

ومِنَ القصائد التي يمكن أن نرى فيها ملامح التقطيع المحوري (سيدة التفاحات الأربع) :

قبلَ قليلٍ
جاءتْ سيّدةٌ
وإبتاعتْ أربعَ تفّاحاتٍ ،
أربع تفاحات حمر
ورأيناها ، تمضي مسرعةً ،
نحو القفرْ
كانت تضحكُ ..
تضحكُ :
والتفاحاتُ الأربعُ
تكبرُ
تكبرُ ...
ثم إنقطعَ الضحكُ ،
وأعقبهُ صوتٌ أبيضْ

---

(١) ملحق مجلة (الثقافة الأجنبية) خاص بـ (فن كتابة السيناريو) حول صنعة كتابة السيناريو / ورت هاتوكوترود / ١٣ .

(٢) الشمس والعنقاء / خلدون الشمعة / ٣٢ .

(٣) مجلة (الأقلام) ، نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي / محمد صابر عبيد / العدد (٢) شباط ١٩٨٧ / ١٠٤ .

ورأينا التفاحاتِ الأربعَ تسقطُ ،

فوقَ الأرضْ

أربعُ تفاحاتٍ حمرٍ

أربعُ ضحكاتٍ

وإنقطعَ الصوتُ

وسادَ الصمتُ

أصغوا ..

سيّدةُ التفاحاتِ الأربع

تضحكُ بعدَ الموتْ . (١)

القصيدة مؤلفة من خمسة مقاطع ، يظهر فيها محور النص في كل مقطع ، وهو محور مرئي حسي ملموس (التفاحات الحمر الأربع) إذ تذكر هذه اللازمة الشعرية في كل مقطع بإسلوب مغاير عن الثاني .

المقطع الأول يبتديء (قبل قليل) ينتهي (نحو القفر) ويقدم فيه مفردات المشهد الشعري الأساس في واقعها الأبتدائي .

تبدأ المقاطع الأربعة اللاحقة بالإشتغال على مفردات الصورة الأصل وتطويرها تطويراً محورياً متواصلاً في كل جزء إذ أن مستوى البناء في كل مقطع لاحق يظهر على ما حققه المقطع السابق من تطويرٍ لمفرداتِ الصورة .

وفي قصيدة (بلل) :

أمطرتْ ..

والقمرْ ..

وحده ، يتسلل تحت المطرْ ...

أرتدي معطفاً واقياً ..

وأخرجُ ..

كلّ الشوارعِ مقفرةٌ ..

وأنتِ إلى جانبي ...

وروحي مبللةٌ بالمطرْ ... (٢)

---

(١) الديوان ١٨٧ .

(٢) الديوان / ٣٦٦ .

تتألف القصيدة من مجموعة لقطات تستقل بكينونتها الصورية من جهة ، ومن جهة أخرى تنفتح على اللقطة التي تليها ، لتشكل باستمرارية بناء اللقطة على الاخرى (المحور) المؤلف لبناء القصيدة العام . وتأتي اللقطة الأخيرة نتيجة طبيعية للنمو والتطور الحاصل لتتابع اللقطات .

اللقطة الأولى (أمطرت .. والقمر .. وحده ... يتململ تحت المطر ..) لقطة فضائية فوق مستوى النظر تؤسس مشهدية القصيدة .

اللقطة الثانية (أرتدي معطفاً واقياً ... وأخرج)) لقطة داخلية تمثل فعل التحول الخارجي للشخصية وتؤسس دليلاً آخر على محورية اللقطات من خلال فعل الإرتداد للمعطف الواقي من (المطر) الذي يشكل محور اللقطات .

اللقطة الثالثة (كل الشوارع مقفرة) لقطة أرضية دون مستوى النظر وتؤكد إقفرار الشوارع نتيجة لهطول المطر .

اللقطة الرابعة (وأنت إلى جانبي) لقطة بمستوى النظر تتبعها لقطة (روحي مبللة بالمطر) لتقلب المشهد الشعري من فعالية تصويرية خارجية إلى فعاليةٍ تصويرية داخلية يكون أحد أطرافها (المطر) الذي تأسست عليه المشهدية الشعرية الكاملة .

أما قصيدته (حالة (٢)) فالقصيدة مؤلفة من نموذجين من اللقطات :

تنطفيء الأضواء

يتبادل بعض المدعوين أماكنهم

....

لحظات ..

ثم تضاء القاعة

ينظر كل المدعوين إلى الساعةً

تضحك سيّدةٌ

تضحك ثانية ..

يسمع في ناحية ما

صوتُ بكاء .. (١)

النموذج الأول مؤلف من لقطتين الأولى خارجية تتكون بفاعل خارجي يقصي الضوء وينتج العتمة (تنطفيء الأضواء) وهي لقطة .

(١) الديوان ، ٤٦

اللقطة الثانية (يتبادل بعض المدعوين أماكنهم) لاتتحقق إلا في العتمة ، صوّرتها كاميرا شعرية بإمكانها إلتقاط الصورة في العتمة وبذلك إكتمل مشهد النموذج الأول .

يستخدم الشاعر فاصلاً زمنياً يتيح فرصة لبعض الأحداث أن تتحقق في داخل مشهد النموذج الأول وهو ينطوي على إستدعاء وإغراء كبيرين لذلك ، وهذا الفاصل هو (لحظات) الذي يتقدم في المشهد العام بوصفه مونتاجاً يربط النموذج الأول بالثاني .

لتتوالى في النموذج الثاني أربع لقطات سريعة هي أولاً (فضاء القاعة) تقصي العتمة وتنتج الضوء ، وثانياً (ينظر كل المدعوين إلى الساعة) للتأكد من عدم تأثر الزمن بحدث النموذج الأول . واللقطة الثالثة المكررة (إيقاعاً ودلالة) في (تضحك سيدة / تضحك ثانية)، التأكيد على دلالة التغيّر الحاصل في العلاقات المكانية بين المدعوين . وتأتي اللقطة الرابعة لتكرس هذا التغيّر (يسمع في ناحية ما / صوت بكاء) ، إذ أن تبادل المواقع الذي غير العلاقات المكانية يبعث على الضحك في شكل من أشكاله ويبعث على البكاء في شكل آخر .

اللقطات في النموذجين بنيت بناءً محورياً ، بحيث نجد أن فعل اللقطة الأولى في النموذج الأول يتجلى واضحاً في كل لقطات النموذج الثاني ، ومن هنا ترتسم أمامنا الصفة المحورية في بناء اللقطات .

أما قصيدة (العزف) فتنهض على خمس لقطات مكونة الشكل الاخير للصورة .

وقفتْ عند البابْ

سيّارةْ ...

وترجّلُ منها إثنانْ ،

قرعا جرس البابْ ،

فَخَرجتُ ،

وإذْ رأياني ،

إبتدءآ بالعزفْ ،

نَقرَ الأول بالدفْ ..

والثاني نفخَ المزمارا ..

ففهمتُ ،

وسرت وراءهما ،

أرقصْ ...

ودموعي تجري مدرارا ... (١)

---

(١) الديوان ٣٨٧ .

اللقطة رقم (١) (وقفت عند الباب / سيارة) تصور مشهداً مركباً تقليدياً ينطوي على إحتمالات كثيرة .

اللقطة رقم (٢) (وترجل منها إثنان / قرعا جرس الباب) لقطة خارجة من حدود اللقطة رقم (١) ومتصلة بها ، فضلاً عن كونها تمثل تطوراً لحركية اللقطة السابقة ، مع تضاعف مستوى الإحتمالات وقربها .

اللقطة رقم (٣) (فخرجت) تمثل إنفتاحاً جديداً في المشهد العام للصورة الكلية ونقل فضاء اللقطات إلى مستوى التفاعل والجدل ، بدخول شخصية الراوي إلى أحداث اللقطات ، واتصاله فعلياً وبصرياً باللقطتين (١) و (٢) .

اللقطة رقم (٤) (وإذ رأياني / إبتدءآ بالعزف / نقر الأول بالدف / والثاني نفخ بالمزمار) هي لقطة إستجابة لهذا التفاعل والجدل ، فالأصطدام البصري (وإذ رأياني) ولّد إيقاعاً دلالياً عالياً ، من خلال كثافة المفردات الصوتية (العزف / نقر / الدف / نفخ / المزمار) .

اللقطة رقم (٥) هي تتويج للبناء المحوري الذي خضعت له اللقطات إذ تبدأ اللقطة بالفعل (فهمت) ، الذي يمرر الاستسلام الذي خضعت له شخصية الراوي ، وإنقيادها إلى حيث يتجه الايقاع الأليم نحو مصير لايستدعي سوى الرقص الموجع والدموع التي تجري مدراراً .
إذن ثمة خيط سينمائي يحرك دينامية اللقطات بشكل محوري بإتجاه تكوين الصورة بهذا الاسلوب .

- إستقلالية اللقطات

إن عملية التوجه إلى السينما بعدها تقنية تعبيرية من التقنيات الفنية الحديثة – وإدخالها مؤثراً جديداً من مؤثرات القصيدة الحديثة بالرغم من ((عمر السينما القصير ، فإنها إحتلت بالفنون التي عاشت أكثر من ألفي عام ، ولم يقصر الأمر على أنها إستعارت من الفنون الأخرى وسائلها وإنما أسهمت هي نفسها بصورة حاسمة في إعادة الشباب إلى هذه الفنون))(١).

قدمت السينما على صعيد بناء اللقطة السينمائية أنماطاً كثيرة ، إنتقل بعضها إلى ميدان الأدب الذي زاد بدوره من تفعيلها ، وحسب طبيعة علاقتها بالخارج وإستجابته لها فـ ((الفيلم والأدب من الفنون التي قد تغلغلت في حياتنا الثقافية الحديثة ، ولابد من أن يكون لها صدى عميق على الطريقة التي نرى بها عالمنا ، كما أن تطور هذين الفنين يتأثر تأثراً كبيراً بالتغيرات التي تحدث في الطريقة التي نرى بها الأشياء)) (٢).

وإستقلالية اللقطات في القصيدة يعني أن لكل لقطة خصوصيتها في الحدث والزمان والمكان والشخوص والمواقف ، لكنها ترتبط إرتباطاً كلياً بموضوع القصيدة لأن ((القصيدة شيئ تام تتداخل وتتقاطع بحيث أن كل جزء منها يأخذ معناه من الكل)) (٣) ، ولذلك فالأفادة من إستقلالية اللقطات في السينما جاءت لتخدم القصيدة الحديثة ، إذ تعتمد السينما على قطع اللقطات وانفصالها ، وهي تقنية جديدة تخدم القصيدة بإظهار قوة الحدث الدرامي وتطوره ، لأن ((فصل اللقطات يتم تبريره على أساس الضرورة الدرامية وليس المادية إذ أن المشهد يمكن أن يصور بالقدرة التوضيحية نفسها بلقطة واحدة بعيدة من مكان واحد))(٤)

إن التوسل بهذا الشكل في بناء الصورة يعد إضافة جديدة للغة القصيدة ، وهي لغة معبرة موجزة قادرة على النهوض بموضوع القصيدة وخدمة بنائها ، فالشكل الجديد يؤدي وظيفة أكثر أداءً وجدة وهي دليل على عمق التجربة ونضجها لدى الشاعر المبدع .

والشاعر يوسف الصائغ من الشعراء الذين توفرت لهم الظروف للإطلاع على أو العمل في المجال السينمائي ، حيث لامناص من التأثير والتأثر ، بعد أن فتح نوافذه الشعرية لتستقبل رياح السينما .

---

(١) مجلة (الأقلام) ، الرواية والسينما التأثير المتبادل / سامي محمد / العدد ٣ آذار ١٩٨٥ / ٢٦ .

(٢) مجلة (الثقافة الأجنبية) ، الفيلم والأدب / موريس بيجا / ت : د . يوئيل يوسف عزيز / العدد (١) ١٩٨٦ / ٢٦ .

(٣) زمن الشعر / أدونيس /١٥ .

(٤) فهم السينما / لوي دي جانيتي / ١٩٤

لقد إخترنا بعض النصوص الشعرية التي سبق لها وأن دخلت ضمن متطلبات مبحث آخر من مباحث فصل البناء التشكيلي (١) وتختلف طريقة تحليل القصيدة ، إستناداً على طبيعة التقنية المستعارة من أحد الفنين ، سواء من حيث البناء أم المتلقي ، وذلك لأن أسلوب تلقي اللوحة الفنية يختلف عن أسلوب تلقي المشهد السينمائي ، لأننا نتلقى اللوحة كلاً كاملاً بكل ماتقدمه من لقطات ، فاللقطات جميعاً تتزاحم على سطح اللوحة وتحقق إستجابة بصرية كلية في عين الرائي ، على حين في السينما تتلقى اللقطات لقطة لقطة بشكل يوحي بإستقلالية كل لقطة .

ففي قصيدة (العيون) :

إنها إمرأتي ..
أيها العابرونْ ..
وهذا سريري ..
أشيحوا ..
أما تستحونْ ؟

يصعبُ الحبُ
حين تحدّقُ فينا ،
العيون الغريبَة ..
....

ويأخذها الموتُ مني ..
فتهمسُ لي ،
- إبتعدْ ياحبيبْ
يصعب الموتُ ،
حين تحدّقُ فينا ،
العيون الحبيبةْ ..
.... (٢)

يقوم النص على لقطتين ، يمكن أن ينظر إلى كل منهما على أنها نص كامل لتوفر كل مقومات الاكتمال الصوري فيها .

---

(١) ينظر الفصل الثاني ، المبحث الثاني ، إذ إعتمدنا تحليل قصيدتي (في الساعة الضائعة) و (لحداثة عمر) ص ٦٤-

(٢) الديوان ٣٧٦

اللقطة الأولى تتضمن مفردات ترتقي باللقطة إلى أن تشكل مشهداً شعرياً كاملاً مستقلاً، بشكل لقطة كبيرة كاملة من شخصية أو شخوص ومكان وزمان وحدث وموضوع ، إذ تبدأ (إنها امرأتي / العابرون / سريري / تستحون / يصعب الحب / العيون الغريبة) .

اللقطة الثانية وتتوافر على كل المحتويات المتوافرة في اللقطة الأولى ، ومن خلال شعرية المطابقة التي تنتج من اللقطتين تنتج لقطة ثالثة : (أيها العابرون × ياحبيب) (يصعب الحب × يصعب الموت) (العيون الغريبة × العيون الحبيبة) .

إجتماع اللقطة الأولى باللقطة الثانية يؤدي إلى لقطة ثالثة تتمتع بذات الأستقلالية والكمال .

أما قصيدة (ربما) فتتمتع بإستقلالية زمنية واضحة :

ربما كان حُلْماً ..
ولكنني أذكر الآن ،
أنك كنت تنامين قُربي ،
وأنكِ كنتِ سعيدةً ..
.... وأذكرُ
أني تكلّمتُ في حلْمي ..
وأني كتبتُ قصيدةً ...
وحين أفقتُ ..
رأيت المساءَ وراءَ زجاجةِ نافذتي ،
والسريرَ غريباً ..
وأنت بعيدةً ... (١)

تتضمن القصيدة لقطات ثلاث تؤلف البناء أو الركيزة الأساس للقصيدة ، وتبدو كل منها ذات نفس إستقلالي واضح بالرغم من إنتمائها إلى نظم بنائي موحد .

اللقطة (١) تمثل صورة حلمية (ربما كان حلماً) .

اللقطة (٢) صورة ماضوية (أذكره) .

اللقطة (٣) صورة راهنة واقعية (حين أفقت) .

ولو عاينا هذه الصور الثلاث معاينة بصرية كما يقتضي ذلك تلقي المشهد السينمائي ، لوجدنا أن وعي التشكيل لدى الشاعر واضح ، إذ نرى أن البناء الأستقلالي لكل لقطة جاء بناءً

---

(١) الديوان ٣٦٨ .

متكاملاً على كل المستويات ، فالمكونات الصورية للقطة الواحدة فيها تناغم زماني ومكاني وحدثي واضح ، بالرغم من تفاعل اللقطات داخل مشهد سينمائي واضح .

وفي قصيدة (غداة غدٍ) :

الحبيبةُ غائبةٌ ..

وأنا حاضرٌ ...

الحبيبةُ نائمةٌ ..

وأنا ساهرٌ ..

الحبيبةُ سوف تعود غداً ..

وأنا سأغيبُ ..

من تراهُ ،

غداةَ غدٍ ..

سيكون الحبيبُ ؟ (١)

القصيدة مؤلفة من أربع لقطات ، تنطوي كل لقطة على إستقلالية زمنية ذات علاقة متضادة بين شخصيتي اللقطة .

في اللقطة الأولى (الحبيبة غائبة / أنا حاضر) يتقدم حضور الراوي المتكلم (أنا) حضوراً شخصياً كلياً يهيمن فيها على الشاشة ، بدلالة الآخر الغائب (الحبيبة) .

وفي اللقطة الثانية تتغير الحالة الشعرية في العلاقة بين المتضادين (الحبيبة نائمة / أنا ساهر) ، إذ يواصل الراوي المتكلم (أنا) حضوره المزيد هذه المرة (ساهر) ، على حين تواصل الحبيبة غيابها الحيوي وحضورها الجسدي في الشاشة (نائمة) .

يتحول الحال الشعري إلى المستقبل في اللقطة الثالثة (الحبيبة سوف تعود غداً / أنا سأغيب) ، إذ هي لقطة متخيلة لاتتحقق إلا فيما بعده (سوف – سين) ، لتبقى العلاقة قائمة على التضاد .

وتكتفي اللقطة الرابعة بسؤال مستقبلي من غائب يحتمل حضوره وهي اللقطة التي تفضي إلى إستعادة اللقطات السابقة لتأليف المشهد السينمائي الذي ينتهي إلى غياب حضوري يتعلق بإحتمال حضوره مستقبلاً .

---

(١) الديوان ٣٧٤ .

أما قصيدة (في الساعة الضائعة)فإنها تنهض على أربع لقطات سينمائية أيضا :

في الساعة العاشرة
سيدة ..
وليلة ماطره ..
وغرفة من فندق مبتذل
والقبل ..
تسقط مثل الماء في الذاكره ..

في الساعة الواحده ..
نافذة بارده
والدفء فوق السرير
وعن يميني إمرأة نائمة
وفي شفاهي قبل لم تزل
لليلة القادمة..

الساعة السابعة
دق على الباب صبي الصباح
فاستيقضت سيدة مترعة
بلذة الرغبة والقداح

في الساعة الخامسة
الشمس عند المغيب
ونسمة باردة
وعن يميني جثة هامدة.. (١)

قصيدة (في الساعة الضائعة) تمتلك قدرا عاليا من الاستقلالية في اللقطات من الناحيتين الزمانية والمكانية والحدثية، اذ تستقل كل لقطة تقدمها شاشة القصيدة بما يقنع المتلقي بكمال الصورة وبتداعي اللقطات واستمرارية عرضها مستقلة على الشاشة، يتالف في اخر لقطة ما ندعوه بالمشهد السنمائي الكامل.

فاللقطة رقم (١) المقترنة بزمن ابتداء السهرة (في الساعة العاشرة) تظهر قدرا من النشاط والحيوية بحكم وضعها الزمني(سيدة/ ليلة ماطرة/القبل/تسقط مثل الماء في الذاكرة).

واللقطة رقم (٢) المقترنة بزمن ما بعد منتصف الليل بقليل (في الساعة الواحدة)، تظهر نشاطا محدودا جدا ان لم يكن ساكتا تسكت معه الصورة (نافذة باردة/ الدفء فوق السرير/ امراة نائمة).

أما اللقطة رقم (٣) التي يفتتح بها الصباح (الساعة السابعه) فإنها تظهر حيوية أعلى (دق / صبي الصباح / إستيقظت ، سيدة مترعة / لذة الرغبة والقداح) .

على حين تقدم اللقطة الرابعة وهي الأخيرة زمنا تؤول فيه الأشياء الى الغياب (الساعة الخامسة) إذ تخمد كل أركان الصورة (المغيب / جثة هامدة) .

وباكتمال اللقطات يستطيع المتلقي أن يربط ذهنيا بين اللقطات المستقلة ليؤلف منها مشهدا يقدم حكاية سينمائية كاملة بإستخدام تقنية اللقطة المستقلة .

(١) الديوان ١٩١ -١٩٢

- دلالات الصمت والبياض

خضعت القصيدة العربية عبر مسيرتها الطويلة لكثير من القيود والقوالب والقوانين الشعرية في نظم القصيدة ، وأحد تلك القوالب أو القواعد هي قاعدة الترتيب الكتابي والخطي البيت الشعري والتزامه بإيقاع معين وفقاً لتلك المسألة ، إذ لابد من بداية ونهاية معينة للبيت ينتهي عندها بوقفة للانتقال الى البيت الاخر وهكذا . مما كان لها الأثر البالغ حتى في موسيقى القصيدة وطريقة إلقائها .

القصيدة الحديثة خرجت عن تلك القواعد الكتابية وإنطلقت بشكل أكثر تحرراً ، يحفظ القصيدة إيقاعها وتأثيرها في المتلقي إذ تكتب سطور شعرية مختلفة الأطوال والترتيب مما أدى الى إنتشار سواد الخط الكتابي على بياض الورقة بصور مختلفة ، وتتخلل السطور الكثير من الوقفات والفراغ الذي يوحي بالصمت والسكوت .

وإن كان ثمة تساؤل يطرح عن أسباب ذلك فالشاعر إنما يعيش صراعاً داخلياً يمكن أن ينعكس على شكل الكتابة ، والذي لم يكن معروفاً أو مسموحاً للشاعر القديم به أي ((لم يجربه القدماء بالجرأة نفسها التي تعتري شاعرنا المعاصر وهو يكتب نصه الشعري ، لأن القدماء كانوا يعرفون سلفاً حدود المكان عند كتابة النص فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل))[1].

عندما ننظر الى القصيدة العربية فإننا نقرأها ونتلقاها تلقياً سمعياً وبصرياً ، فيصبح النص مقسماً على نصفين ، النصف البياض وهو بياض الورق ، والنصف السواد وهو سواد الكتابة ، يكونان معاً فضاء القصيدة وهو فضاء منظم ومخطط له ، أي ((لايمكن أن ينظر إليه على أنه نظام إعتباطي – حتى لو بدا كذلك فـ (العبط) وجهة نظر أحياناً – وتحديد مفهومه لابد أن يكون نابعاً من النص نفسه بإعتباره (بنية فضائية حقيقية) ، ودلالاتها تكمن في حضور العلاقات المكانية في التراكيب الفنية))[2]، ويمكن أن ينظر إليهما على أنهما إيقاع يضاف الى الإيقاع السمعي ، ولكنه إيقاع بصري له أهميته في دلالة النص الشعري ، إذ للبصر أهمية مثلما للسمع فـ ((للبصر أهمية كبرى في إدراكنا الحسي))[3]وهذا ما يشجع القاريء على إيجاد مداخل جديدة لفك عقد النص والكشف عن مفاتيح أسراره بصرياً وسمعياً ، إذ تكون حالة التلقي حالة مركبة ، لاسيما أن البياض والسواد ((حالة تتحرر فيها الكتابة من وضعيتها

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / محمد بنيس / ١٠٣

(٢) كتاب المنزلات ج١ / طراد الكبيسي / ٢٦٧

(٣) مسائل في الأبداع والتصور / جمال عبدالملك / ١٠٤

الثانوية ومن تبعيتها للقول ، أي حالة مايسمى بالألعاب الكتابية التي تخاطب العين وتملح الأسبقية للعلاقة الهندسية (أو الفضائية) بين العلامات))(١).

في السينما يشكل الفراغ عنصر التأثير الجذري في الأستجابة للمادة المصورة أو المعروضة بالنسبة للمتلقي ، إذ أن ((الفضاء هو وسيلة تعبير والطريقة التي نستجيب بها الى الموجودات والأجسام ضمن مساحة معلومة هي مصدر ثابت للمعلومات في الحياة وكذلك في الفن))(٢)

وكذلك بالنسبة للقصيدة (النص الشعري) فإن البياض يعد الفضاء الذي يلف ويدور حول جسد النص (السواد) ، فهو ليس عملية كتابة تزيينية أو إعتباطية ، أو إضطرار يلجأ إليه الشاعر ، بل هو دليل آخر من الدلالات التي تمد النص بالإيحاء فـ ((للسكوت وقع شعري يعادل وقع الأسطر نفسها)) (٣) ، فما يدل عليه النص الشعري من دلالات ومعانٍ يدل عليه السكوت (الصمت) .

إن البياضات والفواصل والفراغ فرصة للقارىء يستخدم فيها رؤيته البصرية ، للكشف عن علاقة النص مع أجزاء النص الأخرى المشغولة بالسواد ، مما يستدعي تأويلياً إستنباط دلالات تنسجم مع واقع الفضاء الدلالي العام للنص ، وتحيل على دلالات جديدة لاتقدمها الكتابة (السواد) بمفردها ، فـ ((البياضات تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص ، وبالتالي تحث القارىء على إنجاز العمليات الأساسية داخل النص)) (٤) .

على المستوى الكتابي للنص الشعري فالسواد = الصوت ، والبياض = الصمت ، أي أننا نستطيع أن نتعرف على خاصيتي كل منهما من خلال الآخر ، إذ يحيط كل منهما بالآخر فيظهر أحدهما من الآخر ، وبدون السواد لاقيمة للبياض ، إذ ((أن للبياض في القصيدة أهمية لافتة للنظر ، فالنظم يقتضيه بإعتباره صمتاً يحيط بالقصيدة)) (٥) ، وإذا كان يمكن إثبات موقع نجاح النص فمن خلال الصمت ، الذي يحقق أثراً كبيراً وإيحاء أكبر ، فهو يسهم بشكل ما في تشكيل بنية النص الداخلية العضوية والمكانية ، أي الخط الذي يمثله السواد إذ هو أداة لتوفير

(١) الغائب في مقامات الحريري / عبدالفتاح كليطو / ٦٨

(٢) فهم السينما / لوي دي جانيتي / ١٠٥-١٠٦

(٣) قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / ١٠٠

(٤) مجلة (الأقلام) أثر إستقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والايجاب / إسماعيل علوي إسماعيل / العدد ٤ ، ١٩٩٨ / ٣١

(٥) بنية اللغة الشعرية / جان كوهن / ٩٨

الإيحاء والإيصال ، فـ ((حين لا يكون البياض دور أو مساحة شعرية ، تستطيل الجملة حد الترهل)) (١) ونحن نبحث في شعر الشاعر يوسف الصائغ نجده أجاد على نحو ملحوظ في خلال انتسابه لقصيدته ، حيث ((تلعب الفراغات والنقاط والتقطيع دوراً مهماً في المستوى الطباعي - البصري - في خلق حالة بداية - قادر المستقطع - التلوين النغمي والشعري في النص الشعري)) (٢) فضلاً عن دورها في المستوى الدلالي للنص .

في قصيدة (غرق) :

سيدتي عاريةٌ في البحرْ ..
تسبح كالنجمة عند الفجرْ
لما رأتني سترتْ جسمها،
بالزبد الأزرق .....
لما رأتني إختلج الزورقْ
......
......
سيدتي تغرقْ
تغوصُ في اللذة حتى القعرْ .
....
....
للحظةٍ يختلجُ المنظرْ ..
سيدتي عاريةٌ في القبْرْ ... (٢)

يتوزع السواد (سواد الكتابة) على بياض الورقة بسياسة شعرية معينة ، ويتم ذلك عبر ثلاث مناطق ،

في المنطقة الأولى يحصل على معدل لكثافة السواد ، ويتوازن ذلك مع الواقع الدلالي للمقطع الشعري الذي يبدأ بـ (سيدتي عارية في البحر) ، ويعبر عن إيقاع حركي فعال مفعم بالبهجة والحرية ، إلا أن هذا الأيقاع ما يلبث أن يخفت حين ينتهي الواقع الدلالي إلى إنعطافة

خلاف شعرية ، تستطيل الجملة حد الإيحاء والإيصال ، فـ ((حين لايكون للبياض دور أو مساحة شعرية ، تستطيل الجملة حد الترهل)) (١) ونحن نبحث في شعر الشاعر ... خيوسف الصائغ نجده أجادوأى نحو ملحوظ في خلق فضاء قصيدته ، حيث ((تلعب الفراغات والنقاط والتقطيع دوراً مهماً في المستوى الطباعي – البصري – في خلق حالة بداية – قدر المستطاع – للتلوين النغمي والنبري في النص الشعري)) (٢)فضلاً عن دورها في المستوى الدلالي للنص .

في قصيدة (غرق) :

سيدتي عاريةٌ في البحرْ ..
تسبح كالنجمةِ عند الفجرْ
لما رأتني سترتْ جسمَها،
بالزَّبَدِ الأزرقْ .....
لما رأتني إختلجَ الزورقْ
......
......
سيدتي تغرقْ
تغوصُ في اللذةِ حتى القعرْ .
....
....
للحظةٍ يختلِجُ المنظَرْ ..
سيدتي عاريةٌ في القبْرْ ... (٣)

يتوزع السواد (سواد الكتابة) على بياض الورقة بسياسة شعرية معينة ، ويتم ذلك عبر ثلاث مناطق ،

في المنطقة الأولى يحصل على معدل لكثافة السواد ، ويتوازن ذلك مع الواقع الدلالي للمقطع الشعري الذي يبدأ بـ (سيدتي عارية في البحر) ، ويعبر عن إيقاع حركي فعال مفعم بالبهجة والحرية ، إلا أن هذا الأيقاع ما يلبث أن يخفت حين ينتهي الواقع الدلالي إلى إنعطافة

---

(١) أبواب ومرايا / خيري منصور / ١٥١
(٢) الصوت الآخر / ٣٣٢
(٣) الديوان / ١٩٠

تربك السياق الشعري (لما رأتني إختلج الزورق) ، مختتماً سواد الكتابة في المنطقة الأولى ليعقبها صمت يتمثل بسطري النقاط المتعاقبين (..... / .....) وهنا تصبح دلالة الصمت وهي تخترق مساحة البياض جلية واضحة .

ثم تختزل كثافة السواد في المنطقة الثانية بعد تغير المستوى الحركي للدلالة من الفرح والحياة إلى اليأس والموت (سيدتي تغرق / تغوص في اللذة حتى القعر) ، وهو موت يرتقي إلى أعلى درجات الحياة (تغوص في اللذة) ، ويتكرر سطر النقاط ثانية ليشتغل الصمت والبياض ثانية في توفير فرصة أخرى لأستئناف نمو الفعل الشعري .

أما المنطقة الثالثة فإنها تنقسم على قسمين يفصلهما سطر واحد من النقاط ، هذا السطر يهيء فرصة صمت لتقديم الصورة / النتيجة في القصيدة (سيدتي عارية في القبر) .

إن هذا التوزع يخلق إثارة بصرية وإيقاعية ، يجعل المتلقي يقرأ ، ويسمع البياض والفراغ مثلما يقرأ ويسمع السواد .

وفي قصيدة (إغتصاب) :

في سكون العراءْ

كانت إمرأة تغتصبُ ...

لحظةٌ

لحظةٌ

لحظتانْ ...

لمعت في الترابْ

قطرةٌ من دمِ ألأغتصابْ

قطرةٌ

قطرةٌ

قطرتانْ

وحين إنتهى الموت من سرِّهِ،

وجاء المساءُ ،

تناهتْ من الجسدِ المغتصَبْ

نحلةٌ من بكاءْ (١)

يتحقق البناء الشعري إستناداً إلى دلالات الصمت والبياض على مرحلتين ، المرحلة الأولى هي مرحلة الفعل الشعري بنظامه الحركي المتكامل ، الذي يقدم مشهداً تصويرياً يتناسب وضع سواد الكتابة فيه مع الواقع الدلالي للنص تماماً ، إذ بعد إعلان صورة الفعل (كانت / إمرأة تغتصب) ، يتداعى الزمن (لحظة ، لحظةٌ ، لحظتان ..) تداعياً عمودياً تاركاً على ضفتي كل سطر شعري أكبر مساحة ممكنة من الصمت والبياض ، كما أن المادة التي تمثل شاهداً على قضية النص (قطرةٌ ... / قطرةٌ / قطرةٌ / قطرتان) تتداعى أيضاً تداعياً عمودياً مائلاً ، تاركة مساحة بياض يوفر لها الخط العمودي المائل دلالة جديدة تناسب حالها الشعري .

هذا التوزيع المتداعي الذي تتساقط فيه مفردات السواد بشكل يقع صغيرة على مساحة بياض الورقة ، يتماهى تماماً (بصرياً وإيقاعياً) مع عنوان القصيدة وموضوعها ، على العكس من المرحلة الثانية وقد تكثّف فيها سواد الكتابة بشكل تقليدي شبه منتظم ، حين تعلق الأمر بخلق صورة واصفة تكاد تصف المشهد بآلية شبه محايدة ، وينعكس ذلك بلالأمر على دلالة الصمت والبياض المتبقي ، وهو يوحي بالعزاء والسكوت .

وفي قصيدة (السؤال الأخير) :

يبتدي الحبُ .. بالأسئلة ..

ينتهي ..

ويظلُ السؤالُ ،

بدون جوابْ ..

ونحنُ

نفتشُ في الكلماتْ ..

وبين الأصابع .. والذكرياتْ ..

فما بين أسئلةٍ في الضميرْ ..

وأخرى تشاركنا في السريرْ ..

نزيدُ عذاباً ..

ونزداد حباً ..

إلى أنْ

يجيء

السؤالُ

الأخير ... (١)

---

(١) الديوان / ٣٥٩

(١) (....) هذه النقاط دلالات صمت تفضي إلى شعرية ما ، تسهم في بناء شعرية القصيدة عموماً .

(٢) التوزيع المتناغم لسواد الكلمات يتيح البياض المتبقي فرصة تكوين دلالة وتأثير في الصورة البصرية للقصيدة .

فإن قضية القصيدة التي يحملها العنوان (السؤال ـــــــ الأخير) ، هي التي ترسم السياسة المعتمدة في توزيع سواد الكتابة على بياض الورقة ، إذ نلاحظ أن المفردات تنتشر على البياض بصورة فيها قدر من التباعد والتشتت ، بحيث تصنع داخل مشهدها العام – لاسيما في النصف العلوي من القصيدة – بقعاً ومساحات بياض ، يمنحها السواد المحيط بها والطالع من البؤرة الدلالية المشعة للقصيدة (الحب) ، يمنحها دلالة تكمل دلالة السواد .

غير أن هذه السياسة القائمة على الأنتشار الأفقي ، تتغير في النصف السفلي من القصيدة الى إنتشار عمودي مائل نحو يمين البياض ويسار بصرية القارىء ، وينتهي بعنوان القصيدة ثانية ، ويشير ذلك إلى دلالة اللغز غير القابلة للحل ، إذ أن إنحسار مساحة البياض في النصف الأول يوحي بحضور المحاولة وقوة إرادتها ، غير أن تداعي السواد وهيمنة البياض على مساحة أكبر في السطور الشعرية ، يوحي بإخفاق المحاولة وبأن لغز (الحب) يبقى ملغوماً بالأسئلة .

وفي قصيدة (الشبيه[٣]) :

في الطريق المؤدي إلى بيتنا ،
كنتِ تمشين مسرعةً ،
وحين تريثْتِ كي يعبرَ" الباصُ "،
طالعني نصفُ وجهك ،
فإختلط الخوفُ والحبّ ،
وإرتبكتْ خطواتي

....

وقفتِ ...
لقد كان بينك والباب ،
خمس ُ خطىً ..
خطوة

خطوتين
ثلاثاً
....
....
ثلاثين ...
يسقط ريشٌ من القلب، (١)
فوق التراب الحزين .

تعتمد دلالات الصمت والبياض في القصيدة على جملة عوامل بنائية و لغوية وإيقاعية، هي التي ترسم مسار هذه الدلالات وتولدها .

في المقطع الأول من القصيدة تتسارع الاحداث بشكل يستدعي تكثيفاً كبيراً ، يحتل فيه سواد الكتابة أقل حيز ممكن من بياض الورقة و ينسجم هذا التقوقع والألتئام مع طبيعة الحال الشعرية التي تستدعي ذلك ، لذا فإن هذا التجمع اللغوي للمفردات ترك بياضاً واسعاً ، يدل على مدى التركيز والتبئير الذي حظي به السواد .

على العكس من ذلك في المقطع الثاني ، إذ نجد أن التعب والأرهاق الذي إنتهى إليه الفاعل الشعري في المقطع الأول ، إنتهى بـ (.......) صمت يلتقط فيه الفاعل الشعري أنفاسه ليتحول السواد الكتابي من الإحتشاد إلى الإنسياب والتداعي والهدوء ، بحيث تبدو المفردات وكأنها تتساقط ، لتحتل مساحة بياض واسعة غير منتظمة ، تدل على بطء حركة الفعل الشعري وقلة فاعليته .

---

(١) الديوان / ٤١١

- الإخراج الشعري

يمثل الأخراج إحدى أهم تقنيـات السينما ، وبذلك تطورت مدارس الإخراج تطوراً كبيراً إلى الدرجة التي إرتبط فيها نجاح صناعةالسينما بالأخراج إذ ((أصبح الاخراج واحداً من فنون القرن العشرين الذي أوشك على الإنتهاء وسيصبح أخذه المعالم الرئيسة لفنون القرن الحادي والعشرين حيث ستمتزج هذه الفنون بعضها بالبعض وتختفي الحواجز الفاصلة فيما بينها لتكون في مجموعها فناً شاملاً تشترك فيه اللوحة والكلمة والموسيقى والحركة تحتاج إلى (يد) المخرج الماهر لتضع اللمسات الأخيرة في إبداعه))(١)

ويأخذ الأخراج بعده الأساس في تحفيز المتلقي على الانفعال بالصورة على المستوين البصري والعقلي فـ ((الرؤية البصريةتكملها الرؤيـة العقلية وأن الصـورة يكملها إطارها في الماضي والحاضر)) (٢) والصورة السينمائية بواقعها السينمائي ((ليست إشارة إلى شيء آخر غير نفسها (٣) لذا فالصورة هي الأداة الأخراجية الأولى التي يشتغل عليها المخرج إشتغالاً سينمائياً ، يضمن بها تنفيذ أفكاره الإخراجية عن طريق إحتلال الصورة الأهمية الأكبر في العملية ، فالصورة ليست ((إلا نوعاً من الذبذبة البصرية في مقابلة فقدان المعنى .. إن النص والصورةفي تشابكهما يطمحان إلى ضمان العبور وتبادل الدوال هذه . الجسد ، والوجه، والكتابة ، وقراءة تقهقر العلامة فيها)) (٤) .

والأخراج السينمائي بهذه الفعالية تقنية عالية أفاد منها يوسف الصائغ ووظفها بشكل بارع في بناء بعض من قصائده الطوال نسبياً ، وإذ قسمها على مشاهد مظهراً معرفة دقيقة وحساسية مرهفة في مقاربة فن الإخراج والأشتغال عليه شعرياً .

وتعد قصيدة (أين الشعر وأين الشعراء) من القصائد الطوال التي تضمنت فكرة الأخراج الشعري إذ يعمل على إخراج القصيدة إخراجاً شعرياً بإعتماده نسقين متوازيين يتألف منهما الخطاب الشعري في القصيدة .

وتقوم القصيدة على عشرة مشاهد تتداخل وتتقارب بين النسقين ، فالنسق الاول وهو النسق الأيقاعي الرجزي و يمثل نصف مشاهد الخطاب ، والنسق الثاني وهو النسق الأيقاعي

---

(١) ملحق مجلة (الثقافة الأجنبية) ، فن الأخراج / ريموند هينبر / ت . د محمد هناء متولي / ١٩٨٠/١٢٤

(٢) مسائل في الأبداع / جمال عبدالملك / ٥١

(٣) مجلة (الثقافة الأجنبية) لغة السينما / كريستيان هيز / ت . د محمد علي الكردي / العدد (٦) ١٩٨٦ / ٣٨

(٤) محاضرات في السيمولوجيا / د . محمد السرغيني / ١٥

الخببي الذي يحتوي ما تبقى من المشاهد وتنهض الفلسفة الإخراجية للقصيدة على أسلوب التناوب والتنوع بين بحر الرجز والخبب .

مشاهد النسق الأول تنمو نمواً دراميا على كافة المستويات الأيقاعية والدلالية والتركيبية ،وكذلك الحال بالنسبة لمشاهد النسق الثاني :

ما للوفود ... مثنيها ونيدا ...
بشائراً تحمل ... أم عهودا ...
أم القوافي .. جُثماً .. قعوداً .. ؟

والبحرُ صعبٌ .. والمدى طويلْ
مستفعلن مستفعلن فعولُنْ
قد تقصرُ الحربُ وقد تطولْ
وأشرف الصبر ، هو الجميلْ

يبدأ النسق الأول بالمشهد الأول المستوحى من الميراث فهو يوفر إحساساً بالأنتماء إلى الموروث ويقدم صورة تولد هذا الأحساس من خلال مفردات الجزء الأول من المشهد والجزء الثاني منه الذي يأخذ على عاتقه إظهار الحس الأيقاعي البصري لبحر الرجز عبر تكرار التفعيلات (مستفعلن ، مستفعلن ، فعولن) والمشهد بهذه الطريقة لغوياً وإيقاعياً ، وبصرياً يصلح لأن يكون مشهداً إفتتاحياً للقصيدة .

لكني أسالكم ،
ماذا يمكن أن نفعلَه – نحن الشعراءْ
لو أنّ الأعداءْ
هجموا هذي الساعةْ
وإقتحموا القاعةْ .. ؟
ماذا لو غُلقتِ الأبوابُ ،
وقال القائلُ ،
ياشعراءَ الوطنِ الباسلْ ..
ياكلّ الشعراء الشرفاءْ ..
فلينظرْ كلٌّ منكم ..
أين يقاتلْ .. ؟

ثمة جيشانِ الآنَ :

جيشُ الحقِّ ..

وجيشُ الباطلِ .. !!

ينتقل في المشهد الثاني إلى النسق الثاني من أنساق الخطاب وهو مشهد إفتراضي مصوَّر يبدأ بسؤال إستفزازي مبدئي يسعى فيه الشاعر / المخرج إلى بناء صورة مركبة متخيلة يشترك في صناعتها المروي له داخل مناخ المشهد الأول الذي كان ايقاعه ايقاع حرب ، وإذا كان إيقاع الخبب لايسعفه بخلق طاقة من الحرارة والأتقاد في المشهد ، فإن الصورة بواقعها الحكائي المفترض والمتخيل هي التي توفر هذا الحس فضلاً عن المعجم اللغوي وهو يتسم بكثافة المفردات الموحية بهذا المناخ ، ويتوقف المشهد على عتبة السؤال الذي ينتظر الأجابة .

يامرحباً ..

هذي وجوهُ الأهلِ والأقاربْ

وَمَاضةً .. كالأنجم الثواقبْ

أرى وجوهاً بينها .. شواحبْ

تخافُ أن تحِبَّ .. أو تحاربْ ..

ينتقل بعدها مباشرة إلى المشهد الثالث وهو مشهد رمزي مكمل للمشهد الأول ومتوازٍ معه ، وهذا المشهد يدعم المشهد الأول بصورة تقدم شخصيات جديدة إلى المشهد السينمائي الكلي للقصيدة (الأهل ، الأقارب ، الأنجم الثواقب) وترفع بعض الشيء من مستوى التوتر في النسق .

ورويداً ..

تبتديءُ الصورةُ ..

فنرى عشرة كهّان عميانْ

يقفون عراةً .. قرب المنبرْ

كلٌّ يحملُ في يده خنجرْ

فكأني الآنَ ..

أسمعُ صوت عريف الحفلِ ،

ينادي أسماءَ أعرفها ..

وكأن صدى

يترددُ خلفَ الأبوابِ ،

ويصدرُ من بين شقوقِ الجدرانْ :

هذا يومٌ

يُمتَحن الشعراءُ به ،

وتجربُ صدقَ سريرتها الأوزانْ ..

فالحبُّ قطبٌ .. والوفا مدارُ ..

والشاعرُ الحرُّ .. لهُ خيارُ ..

فإخترْ ..

هنيئاً لك ما تختارُ ..

في المشهد الرابع إعلان سردي عن بداية الحكاية المصورة المتخيلة (ورويداً ... تبتديء الصورة) وحقق هذا المشهد إنتقالة تصويرية تكمل مسيرة المشهد الثاني ، إذ تأخذ الشخصيات بالدخول إلى المشهد العام للخطاب وتأخذ دورها في التواصل الحكائي السينمائي على شخصيات المشهد الثاني ، ويظل التأكيد حاضراً على الجانب المتخيل (لكأني الآن .. / وكأن صدى) ، ويعمل المشهد الرابع على توسيع الحدود المشهدية للنسق الثاني مما يجعل مساحة التلقي البصري له أكثر سعة ووضوحاً .

لكنه ما يلبث في المشهد الخامس أن يحقق إنتقالة ((إيقاعية – دلالية))

(سوف نرى .. إذا إنجلى الغبارُ ..

أبغلةٌ تحتك ..

... أم حمارُ ..)

هذه الأنتقالة ليسَ في النسق الأول حسب ، بل في عموم المشهد الكلي للخطاب ، وذلك بتخصيص هذا المشهد لنكته رمزية ((سوف نرى ...)) في سبيل التخفيف من وطأة تصعيد مستوى التوتر في المشاهد ، إيذاناً بالأنتقال إلى مشاهد أخرى في النسقين لاتأخذ الطابع الحربي بل تأخذ طابعاً آخر أقل توتراً وأكثر إحتواءً لمنطق الخطاب وقضيته الشعرية ، وهو أسلوب من الأساليب الأخراجية التي يكسر فيها الشاعر المخرج نمطية التتابع المشهدي في النسقين معاً . مما يحقق تغيراً في مستوى التلقي وشد إنتباهه بوصفه مشاهداً ألا أن تغيراً في

مجرى تتابعية المشاهد سيحصل لاحقاً ، ويجب أن نلاحظ أن هذا المشهد الذي حصل فيه التغاير والانحراف يقع في منتصف المشاهد تقريباً .

إذ ذاكَ أراكَ مجيداً ..

تنهض مِن سَورةِ شعرك

مثلَ أذانِ الفجرِ ،

وتمضي بخطىً ثابتةٍ للمنبرِ ،

متقداً ..

بقصائدِك العشرْ .

يتقدم المشهد السادس حاوياً ومستنهضاً صورة البطل / الشاعر مستدعياً إياه الى مركز المشهد من خلال تسليط الكاميرا على ملامح البطل وحركته وما يتصل به من مفردات صورية أخرى متعلقة به داخل المشهد وبذلك يبدو المشهد السادس مشهداً مركزاً مخصوصاً إمعاناً في تركيز فاعلية التصوير وتقديم مستوى آخر من الدلالة يتصل بقيمة البطل / المفرد تاريخياً وراهناً .

تلك هي الصورةْ ،

عشرُ قصائد ،

تركضُ في القاعة ، مذعورَةْ

يتبعها الكهّان العورْ ..

كلٌّ يحملُ في يده ساطورْ ..

ويجرُّ وراءه

تابوتاً فيه عظامٌ منخورَةْ ..

يرتعِبُ الشاعرُ فوق المنبر من ألمِ ...

يبكي

أبكي ...

يبكي كل الشعراءْ ..

رافيقُ ...

أرى فوق قميصي ،

آثارَ دماءٍ ..

أهو دمُ المتنبي ..

أم ذاك دمُ السيّابْ .. ؟

يتحدَّرُ من فوق المنبرْ

فيسيلُ على المحرابْ ..

في المشهد السابع يقدم صورة سينمائية متكاملة تكاد تعطي دلالات واضحة عن قضية الخطاب الشعرية ويبدؤها بإعتراف لفظي (تلك هي الصورة) مصوراً حركية المشهد عبر أربع مراحل لتطور الصورة في المرحلة الاولى ، يقدم تصويراً دقيقاً لحركة القصائد العشر بعد أن بعث فيها بعداً شخصانياً وحملها بالموروث المسيحي للعدد عشرة . وكانت حركة الكاميرا في تصوير ذلك كثيفة وضاغطة إمعاناً في تكبير الصورة . في المرحلة الثانية تنتقل الكاميرا الى تصوير الشاعر وهو يبكي إيذاناً بتنازله عن صورة البطل ومتداخلاً مع صوت الراوي / الشاعر (أبكي) أو مع صورة الشاعر الأخرى المتجسدة في الشعراء جميعاً (يبكي كل الشعراء) ، لتحيل الشاعر / الراوي الى المرحلة الثالثة من مراحل التكوين المشهدي ويقدم صورته المستوحاة أيضاً من الموروث ، أما المرحلة الرابعة فهي مرحلة الأسئلة التي يتداخل فيها (دم المتنبي) + (دم السياب) وهما يقفان عند حد السؤال تعبيراً عن أن هذا الدّم يمكن أن يكون دم الشعراء جميعاً وهو يختلط بدم الأنبياء والقديسين والمتصوفة من خلال إقتران مفردتي

(المنبر / المحراب) .

هذا دمُ مجرّبٌ .. وصادقْ ..

تعلّم الحكمةَ في الخنادقْ ..

دمٌ له ضراوةُ الوثائقْ ...

مستفعلن مستفعلن مفاعيلْ

دماؤنا تسيل كالتراتيلْ ...

حين تجفُ .. تنطفي القناديلْ ..

وتذبلُ البيارقْ ..

المشهد الثامن وهو آخر مشهد رجزي يستمر فيه الشاعر / المخرج بتعريف المفردات بالحكمة ، ويعتمد على قواف تزيد من إيقاعية المشهد وغنائيته لكنه يضيف الى نسقه (النسق الأول) أي دلالة جديدة وهو أشبه بنشيد يتردد في أصداء المشهد الكلي للخطاب وهذا مايفسر إختتامه لمشاهد النسق الأول .

أما أنتم .. فاجيبوني ..
أيّ قصائد ،
يمكن أن نقرأها ..
نحن الشعراءْ ..
لو جئنا هذي القاعة ..
ووجدنا فيها .. آلاف الشهداءْ ..
ينتظرون قصائدنا العصماءْ ..
بعيون متعبةٍ .. وقلوبٍ ملتاعة
من فرطِ التحديقِ .. وطول الإصغاءْ .
لكاني الساعَة
أسمع صوتَ السيّابِ ،
يدوّي في هذي القاعة ..
(لاتكفروا نِعَمَ العراق ..
خيرُ البلاد سكنتموها ،
بين خضراءِ وماءِ :..
الشمسُ ، نورُ الله ،
تغمرها بصيفٍ أو شتاءِ ..
لاتبتغوا عنها سواها ..
هي جنّةٌ ..
فحذارِ من أفعى ..
تدبُّ على ثراها ..)
لكاني أسمعُ صوتهُ هذي الساعَة ..
يتناهى من قبرِ ،
يجثمُ كالمنبرِ ،
في صدرِ القاعَة ..

ويروحُ ينتشُ عن أصداءٍ .

في المشهد التاسع يتسع حجم النسق الثاني متفوقاً على النسق الأول ويصنع فيه الشاعر / المخرج حوارية بين الراوي الشاعر والمروي له / الشعراء ، يسعى فيها الى تحقيق مفارقة بين فعالية الأرسال المتمثلة بالقصائد التي يلقيها الشعراء وبين فعالية المتلقي المتمثلة بسماع الشهداء لهذه القصائد من خلال الآلية البصرية (عيون متعبة / فرط التحديق) وآلية الأحساس والسماع (قلوب ملتاعة / طول الأصغاء) ، ثم يستدعي شخصية السياب إستدعاء إيقاعياً صوتياً (أسمع / صوت السياب) للأنتقال بالمشهد الى مستوى أعلى في طاقة التصوير والتدليل ويعمل على فرض صوت السياب عبر إدخال نص السياب ، ويعمل على تكبير هذا الصوت من خلال إحتلاله مساحة زمانية ومكانية أكبر داخل صورة المشهد .

أما المشهد العاشر وهو أطول المشاهد جميعاً :

أين الشعرُ..

وأين الشعراءُ ..

ليس سوى أسماء ،

تتأرجحُ فوق مقاعدَ فارغةٍ ،

وقصائد فارغة

تجلس تحت مقاعدها من خجلٍ ،

وعوانس ،

في زي قصائد عصماءْ

سنوات ستُ ،

والشعراءُ المحترفونَ ،

يروحون الى المنبر ،

ثم يعودون وقد ثملوا بقصائدهمْ ،

سنوات ستٌ ، ماذا تعبوا .. شربوا نخب الشهداء ...

والشعراء المغتربون نفاقاً ..

فرحونَ ، بأن قصائدهمْ ،

صارت أنقَ ،

شعراءٌ .. غابوا ساعات الضيقِ
وإذا داس الغرباء ترابهمُ ،
صاروا غرباءْ
أكفرُ بالشعر .. وبالشعراءِ ،
الآن .. أريكم خرافاً .. يكفيني ..
صوتاً ،
يصعد من كعبيْ قدميْ ،
الى رئتيْ ،
ويدفع حنجرتي ،
ملءَ فمي ..
فأقيءُ صراعاً ودماً ..
وبقايا إنسانْ ..
لكن وأسفاهْ
حنجرتي .. لا تصلحُ ...
شوّهها السكرْ ..
وبدّلها الصبرْ ..
وزينها الكتمانْ
فأعيروني بعضَ حناجركمْ ..
ياشعراء الوطن العربيْ الشرفاءْ
ولنصرخْ ..
ولنصرخْ ..
حتّى يغدو هذا المنبرْ ..
أكبر مئذنةْ ..
في الوطن العربي الأكبرْ .. (١)

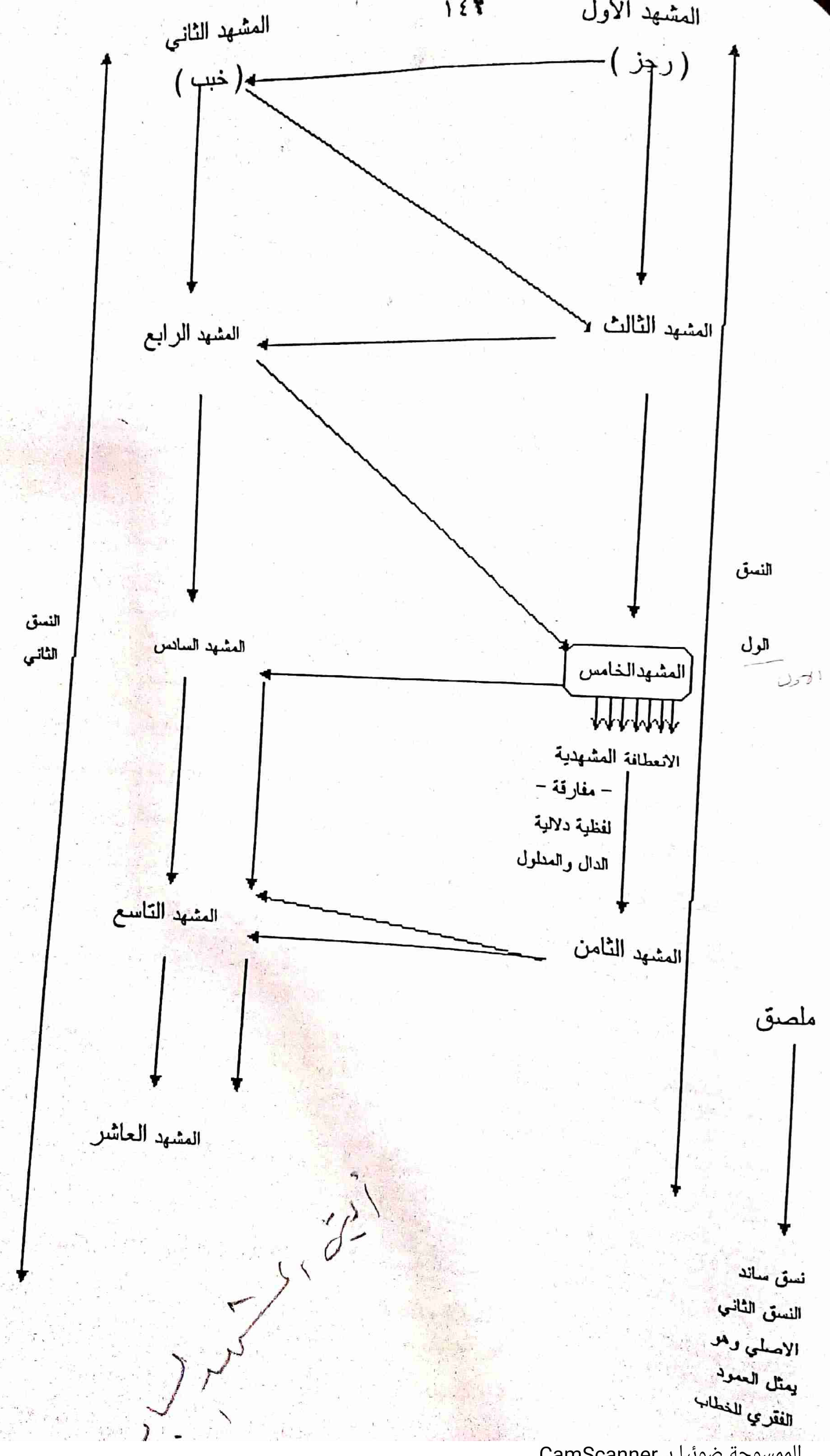
فالراوي الشاعر في المشهد يستبدل بصوته صوت السياب الذي يستلم زمام المبادرة السردية والتصويرية ويتواصل في بناء المشهد الأخير للقصيدة بعد إزالة الراوي الشاعر ، ويمثل المشهد الأخير (الإختتامي) صورة الأجابة عن أسئلة المشاهد كلها ، فصوت السياب المستدعى من الخارج يتكفل بلعب هذا الدور الذي يكمل فيه بناء المشهد بعموم الخطاب ، إذ أن الشاعر المخرج هنا إستخدم ووظف مجموعة من التقنيات الأخراجية للوصول بنصه هذا

الى فعالية سينمائية يأخذ فيها الأخراج الشعري الدور الأكبر في توظيف الشعر لأحدى أهم التقنيات المعروفة في السينما .

كما نجح أسلوب التناوب والتنوع بين بحري الرجز والخبب في صناعة إيقاعين متناوبين الأول عالٍ والثاني خافت متهادٍ وهذا على الصعيد الأخراجي أشبه بالموسيقى التصويرية التي يتناوب إيقاعها ويتنوع حسب ثقل المشهد وحرارته .

كما أن المستوى الخطي لسواد الكتابة يعبر عن فكرة إخراجية أخرى لها مدلولاتها البصرية أيضاً ، إذ أن المشاهدالرجزيةمشاهد يتمركز فيها سواد الكتابة وتحتشد المفردات كي تولد ثقلاً وكثافةً وحضوراً طاغياً يعبر عن مناخ التوتر المصاحب لصوت الحرب ، على حين تأتي المشاهد الأخرى متمركزة تتوزع حسب طبيعة الموقف السردي والتصويري لكل مقطع تعبيراً عن حضور الصوت الآخر (المضاد) .

ويمكن ملاحظة صورة توزّع المشاهد على النسقين بالمرتسم الاتي :


المشهد الأول
(رجز)
المشهد الثاني
(خبب)
المشهد الثالث
المشهد الرابع
المشهد الخامس
المشهد السادس
الانعطافة المشهدية
– مفارقة –
لفظية دلالية
الدال والمدلول
المشهد الثامن
المشهد التاسع
المشهد العاشر
النسق
الول
النسق
الثاني
ملصق
نسق ساند
النسق الثاني
الاصلي وهو
يمثل العمود
الفقري للخطاب

- الخاتمة ونتائج البحث

إشتغل البحث على موضوع فني صرف يقارب عناصر الشكل والبناء في القصيدة ، ومرونتهما ((تأثيراً وتأثراً)) في التفاعل مع الفنون المجاورة القولي منها كالقصة ، والأخرى الجميلة كالرسم والمسرح والفن السابع السينما ، مختصاً بدراسة تأثيراتها في شعر (يوسف الصائغ) الرسام والروائي والمسرحي والمهتم بشؤون السينما ، ومعتمداً أسلوب التحليل البنائي في وصف طريقة إستعارة تقنيات الفنون في القصيدة .

ويمكن تلخيص أهم نتائج البحث إنطلاقاً من ركائزه الأساسية التمهيد والفصول الاربعة بالشكل الآتي :

١- إستقصى التمهيد التحولات التي حدثت في القصيدة العربية الحديثة وإنعكاسات ذلك على وظيفتها الشعرية كما تجلى ذلك واضحاً في تجربة (يوسف الصائغ) الشعرية ، إذ إستلهم الشكل الدرامي بؤرة الصراع الشعري من خلال إستناد هذا الشكل الى فن المسرح أو إستعارته بعضاً من تقنياته وسعت القصيدة الرمزية بوصفها شكلاً آخر من أشكال القصيدة الى توظيف المعطى الأسطوري مستفيدة من تقنيات السرد والحكي كما نزعت قصيدة القناع نزوعاً سردياً يفيد من تقنيات المسرح ، أما القصيدة الطويلة فقد إتجهت الى الأفادة من الحس الملحمي لمعالجة نفسها الطويل ، وإعتمدت القصيدة التوقيعية على إستعارة أسلوب اللقطة والمشهد السينمائيين للمحافظة على فضائها المكثف المحدد ، وبهذا يكون البحث قد كشف عن طبيعة الشكل الشعري وتطور وظيفته من خلال قابليته على إستعارة تقنيات الفنون المجاورة .

٢- إستطاع الفصل الأول (البناء الدرامي وتوظيف المعطى المسرحي) عبر أربعة مباحث إحكام السيطرة على أهم المفاصل التي نفذ منها شعر (يوسف الصائغ) الى فن المسرح. وتوصل البحث من خلال هذه المقاربة الى الكشف عن الطاقة الدرامية الهائلة والمتنوعة التي يحفل بها شعر (الصائغ) ووعيه الجاد في إستثمار تقنيات فن المسرح وتوظيفها شعرياً بشكل يتلاءم مع الطبيعة الشعرية الخاصة لنصه ، ولم يجد البحث في شعره أيّ إفتعال في هذا الصدد ، لا بل أن بعضاً من قصائده إذا ما قرئت وفق هذا المنظور بدت وكأنها لقطات أو مشاهد مسرحية صرف .

٣- إشتمل الفصل الثاني (البناء التشكيلي وإستنطاق شعرية اللون) على تحليل العلاقة الوثيقة المتداخلة بين شعر (الصائغ) والفن التشكيلي (الرسم) إذ تكشف للبحث عمق الصلة عند الشاعر بين أدوات الشعر وأدوات الرسم من خلال أربعة مباحث إستقصى فيها البحث أهم

أشكال العلاقة بين الفنين ، إذ وجد أن روح الرسام حاضرة في مناطق كثيرة جداً من فضاء الكتابة الشعرية على صعيد بناء الصور الشعرية بناءً تشكيلياً وحساسية التوظيف اللوني ، إذ تبين للبحث أن الشاعر يمتلك فلسفة لونية خاصة تستجيب لطبيعة شخصيته وتجربته ، فاللون في شعره هو لون خاص ، لون التجربة ، لذا إكتسب هذه الشعرية العالية في الاداء .

٤- سعى الفصل الثالث (البناء السردي وتنوع الأنماط الحكائية) الى تحليل مستويات إفادة الشاعر (يوسف الصائغ) من تقنيات السرد وأنواع الحكاية ، وقد وجد البحث أن الصائغ يميل الى خلق بؤر ومراكز حكائية متنوعة في شعره ، فروح السرد تكاد تتحرك في أهم المفاصل الفنية لقصيدته ، وحاول هذا الفصل بمباحثه الاربعة التركيز على مدى نجاح الشاعر في توظيفه لتقنيات السرد ومكوناته بعد أن تبين للبحث أن (الصائغ) حين لايستعير حكاية كاملة أو عنصراً معيناً من عناصر حكاية فإنه يلجأ إلى تخليق الحكاية وكأنها تنبعث من منطقة ما في عقله الشعري ضاجة برغبة الحكي والسرد ، ويمكن وصفه على هذا الأساس بالشاعر الحكواتي .

٥- أما الفصل الرابع (البناء المقطعي - المونتاج وهندسة اللقطات -) فإختص بإستقراء الإفادات التي خرجت بها قصيدة (يوسف الصائغ) الى الفن السينمائي ، ووظفت مجموعة من التقنيات السينمائية التي نوّعت كثيراً من أسلوب التعبير الشعري عنده ،وكان وعي الشاعر في إستعارة هذه التقنيات وإستخدامها شعرياً وعياً جيداً أدرك البحث من خلاله أن الشاعر يستخدم بنجاح بعض تقنيات السينما لاسيما ما يتعلق منها باللقطة ، والمشهد ، وحركية الصورة ، ودلالات الصمت والبياض وهي تمثل كما يرى البحث الموسيقى التصويرية ، والأخراج الذي وصفه البحث في المبحث الرابع من هذا الفصل بالأخراج الشعري الذي يبين قدرة الشاعر على التحكم بقصائده الطوال وهي تتبنى بناءً مشهدياً متداخلاً كما يحصل في بناء مشاهد الفيلم السينمائي .

٦- خلص البحث بفصوله الأربعة الى تحليل صور العلاقة المتنوعة بين الفن الشعري والفنون الاخرى ، المسرح ، الرسم ، القصة ، السينما في شعر (يوسف الصائغ) والكشف عن الكيفية التي يفيد منها الشاعر في إستعارة تقنيات هذه الفنون وتوظيفها شعرياً بما يؤكد حقيقة أن هذه العلاقة التنافذية تسهم إسهاماً فاعلاً في تطوير فن الشعر وجعله قادراً على الإستجابة الحية لمتطلبات العصر وضروراته ، وبالأمكان فحص مستويات جديدة من هذه العلاقة بين الشعر

والفنون التي إعتمدها البحث أو الخروج الى فنون جميلة أخرى إشتغلت عليها القصيدة الحديثة، كما أن بالأمكان أيضاً فحص تأثيرات الشعر في هذه الفنون . ويجد البحث أن هذا الميدان البحثي النقدي هو ميدان ثر وخصب يثير الكثير من الاسئلة والأشكاليات التي يمكن أن تدور عليها بحوث مستقبلية تستطيع التصدي لمحاور هذه الأشكاليات وإقتراح جملة حلول لهذه الاسئلة .

المصادر

- القرآن الكريم .
- الكتاب المقدس .
- الإبداع وتربيته / د . فاخر عاقل / دار العلم للملايين – بيروت /١٩٨٧ .
- أبواب ومرايا / خيري منصور / دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد / طبعة (١) ١٩٨٥ .
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر / د . عبدالحميد جيدة / مؤسسة نوفل – بيروت / ١٩٨٠ .
- إتجاهات الشعر العربي المعاصر / إحسان عباس / عالم المعرفة – سلسلة كتب ثقافية / ١٩٧٨ .
- الأسس الجمالية في النقد العربي ، عرض وتفسير ومقارنة / د . عز الدين إسماعيل / دار الفكر العربي – مصر / ط٣ ١٩٧٤ .
- الأسطورة والأدب / وليم راتير / ت صبار سعدون السعدون / م . د . سلمان داود الواسطي / دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد / ط١ ١٩٩١ .
- الأصابع في موقد الشعر / حلتم الصكر / دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد / ط١ ١٩٨٦.
- الأصول الدرامية في الشعر العربي / جلال الخياط / دار الرشيد للنشر – بغداد / ١٩٨٢ .
- الأغاني / لأبي الفرج الأصفهاني / شرحه وكتب هوامشه ، سمير جابر / دار الفكر – مصر / ط١ ١٩٨٦ .
- إليوت الشاعر الناقد / مايتوفون ف . م / ت د إحسان عباس / المكتبة العربية – بيروت / ١٩٦٥ .
- البحث عن الجذور / خالدة سعيد / دار مجلة شعر – بيروت / ١٩٦٠ .
- بناء الرواية / سيزا أحمد قاسم / الهيئة المصرية العامة للكتاب – مصر / ١٩٨٤ .
- البناء الفني لرواية الحرب في العراق / عبدالله إبراهيم / دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد /ط ١٩٨٨ .
- بنية اللغة الشعرية / جان كوهن / ت . محمد الولي ومحمد العمري / دار توبقال للنشر – الدار البيضاء / ط ١٩٨٦ .
- بين المرمر والدمع / شعر أمجد سعيد / نقد ، محمد صابر عبيد / دار الخرطوم للطباعة والنشر / ط١ ١٩٩٤ .
- التجربة الخلاقة / س . م . بورا / ت : سلافة حجاوي / دار الحرية للطباعة – الاسكندرية / ١٩٧٩ .

بيروت / ١٩٧١ .
- تجربتي الشعرية / عبدالوهاب البياتي / دار العودة - بيروت / ١٩٧١ .
- التحليل النقدي والجمالي للأدب / عناد غزوان / دار آفاق عربية - بغداد / ١٩٨٥ .
- التفسير النفسي للأدب / عز الدين إسماعيل / دار الثقافة / دار العودة - بيروت .
- جدلية الخفاء والتجلي / كمال أبو ديب / دار العلم للملايين - بيروت / ط١ ١٩٧٩ .
- جماليات القصيدة المعاصرة / د. طه وادي / دار المعارف - القاهرة / ١٩٨٢ .
- حداثة السؤال / محمد بنيس / الدار البيضاء - المركز الثقافي العربي / ط١ ١٩٨٥ .
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨- ١٩٧٥ / صالح أبو إصبع / المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت / ١٩٧٩ .
- الحياة والشاعر / ستيفن سبندر / ت : محمد مصطفى بدوي / مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة / ١٩٦٠ .
- دراسات في النقد / ألن تيت / عبدالرحمن يافي / مكتبة المعرف - بيروت / ط ٢ ١٩٨٠ .
- دراسات في الادب المسرحي / سمير سرحان / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد /
- دراسات في الشعر والمسرح / مصطفى بدوي / دار المعرفة - القاهرة / ١٩٦٠ .
- دراسات في النقد الأدبي / د . أحمد كمال زكي / دار الأندلس - بيروت / ط٢ ١٩٨٠ .
- دراسات في نقد الشعر / إلياس خوري / دار أبن رشد - بيروت / ط٢ ١٩٨١ .
- الدراما بين النظرية والتطبيق / حسين رامز محمد رضا / المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت / ط١، ١٩٧٢ .
- دراسات نقدية في الأدب الحديث / عزيز السيد جاسم / وزارة الثقافة والأعلام - بغداد / ١٩٧٠ .
- الدرجة الصفر للكتابة / رولات بارت / ت . محمد براق / الشركة المغربية للناشرين المتحدين - الرباط / ط ٣ ١٩٨٥ .
- دماء القصيدة الحديثة / د . علي جعفر العلاق / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ١٩٧٩ .
- دير الملاك / د . محسن أطيمش / دار الرشيد - بغداد /١٩٨٢ .
- رسالة حول الرسم / ت . فيليب مكماهون / ت : برنستون بونيفرستي / ١٩٥٦ .
- زمن الشعر / أدونيس / دار العودة - بيروت / ط٢ ١٩٧٨ .
- الزمن في الأدب / هانز ميرهوف / ت . د . أسعد مرزوق / مؤسسة سجل العرب - القاهرة / ١٩٧٢ .
- سايكولوجية إدراك اللون والشكل / قاسم صالح حسن / دار الرشيد للنشر - بغداد / ١٩٨٢
- السردية العربية / عبدالله إبراهيم / المركز الثقافي العربي / ط١ / ١٩٩٢ .
- سياسة الشعر / أدونيس / دار الأدب - بيروت / ١٩٨٥ .

- شعراء المدرسة الحديثة / روزنتال هـ . ل / ت . جميل الحسيني / منشورات المكتبة الأهلية - بيروت / ١٩٦٣ .
- شعراء الواحدة / نعمان ماهر الكنعاني /منشورات مكتبة آفاق - بغداد / ط٢ / ١٩٨٥ .
- الشعر الحر في العراق / يوسف الصائغ / مطبعة الأديب البغدادية - بغداد / ١٩٧٨ .
- الشعر العربي الحديث في لبنان / د . منيف موسى / دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية - بغداد / ط٢ ١٩٨٦ .
- الشعر العربي عند نهاية القرن العشرين / محاور جلسات الحلقة الدراسية لمهرجان المربد الشعري التاسع / إعداد عائد خصباك / دار الشؤون الثقافية العامة / ١٩٨٩ .
- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية / عز الدين إسماعيل / دار العودة - بيروت / ١٩٦٧ .
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه / أليزابيث درو / ت . محمد ابراهيم الشوش / مكتبة منيمنة - بيروت / ١٩٦١ .
- الشعر والتأمل / رستر يفور هاملتون / ت . د . محمد مصطفى بدوي / م . د سهير القلماوي / دار القومية العربية للطباعة - القاهرة / ١٩٦٣ .
- الشعر والتجربة / أرشيبالد ماكليش / ت . سلمى الخضراء الجيوسي / دار اليقظة العربية - بيروت / ١٩٦٣ .
- الشعر والرسم / فرانكلين روجرز / دار المأمون - بغداد / ١٩٩٠ .
- الشمس والعنقاء / خلدون الشمعة / دمشق / ١٩٧٤ .
- الشعرية / ترفيتان تودوروف / ت . شكري المبخوت - رجاء سلامة / دار توبقال للنشر - الدار البيضاء / ط١ ١٩٨٧ .
- صناعة القصيدة / ستيفن سبندر / هاميش هاملتون - لندن / ١٩٥٥ .
- صناعة المسرحية / ستوارت كريفش / ت : د . عبدالله معتصم الدباغ / دار المأمون للترجمة والنشر وزارة الثقافة والأعلام - بغداد / ١٩٨٦ .
- الصوت الآخر / فاضل ثامر / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط١ ١٩٩٢ .
- الصورة الأدبية / مصطفى ناصف / دار الأندلس - بيروت / ط٣ ١٩٨٢ .
- الصورة الشعرية / س دي لويس / ت : محمد نصيف الجنابي ، سلمان حسن إبراهيم / دار الرشيد / ١٩٨٢ .
- الصورة الشعرية ونماذجها في إبداع أبي نواس / ساسين عساف / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت / ١٩٨٢ .

- الصورة في التشكيل الشعري / سمير علي سمير الدايمي / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط١ ١٩٨٠ .
- ضرورة الفن / ارنست فيشر / ت . سعد حليم / الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف / ١٩٧١ .
- الضوء واللون - بحث علم جمالي / فارس متري ظاهر / دار القلم - بيروت / ط٢ ١٩٧٩.
- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / محمد بنيس / الدار البيضاء التنوير للطباعة والنشر - بيروت / ١٩٨٥ .
- الغائب في مقامات الحريري / عبدالفتاح كليطو / دار توبقال للنشر - الدار البيضاء / ط١ ١٩٨٧ .
- فلسفة الأدب والفن / كمال عيد / الدار العربية للكتاب - ليبيا ، تونس / ١٩٧٨ .
- فن الشعر / إحسان عباس / ١٩٥٩ .
- الفنان في عصر العلم / ت : فؤاد دوارة / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ط٢ ١٩٨٦ .
- الفن والمجتمع والتاريخ / أرنولد هاوزر / ت : فؤاد زكريا / ١٩٧١ .
- فهم السينما / لوي دي جانيتي / ت : جعفر علي / دار الرشيد للنشر - بغداد / ١٩٨١ .
- في أصول الخطاب النقدي الجديد / مارك أنجينو / ت : أحمد المديني / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ط١ ١٩٨٧ .
- في دراما قصيدة الحرب / باسم عبدالحميد حمودي / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد / ط١ ١٩٨٨ .
- في الفلسفة والشعر / مارتن هيدجر / ت : عثمان أمين / القاهرة / ١٩٦٣ .
- في نقد الشعر / د . محمود الربيعي / دار المعارف - القاهرة / ط٣ / ١٩٧٥ .
- في النظرية النقدية / محمود البستاني / بغداد / ١٩٧١ .
- قاموس علم الأجتماع / محمد عاطف غيث / الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة / ١٩٧٩م
- قصائد يوسف الصائغ / دار الشؤون الثقافية العامة / بغداد ط ٢ ١٩٩٢
- قضايا الشعر المعاصر / نازك الملائكة / مكتبة النهضة - بغداد / ط٢ / ١٩٦٥
- كتاب المنازلات الجزء الاول / طراد الكبيسي / دار الشؤون الثقافية - بغداد / ١٩٩٢م
- لغة الشعر / قراءة في الشعر العربي الحديث / د . رجاء عبيد / الأسكندرية منشأة المعارف / ١٩٨٥م
- اللوحة والرواية / جيفري هيرز / ت : مي مظفر / م . سلطان حسن العقيدي / دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد ١٩٨٧

- ما الأدب / جان بول سارتر / ت : د . محمد غنيمي هلال / مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٧١
- مبادىء النقد الأدبي / ريتشاردز / ت : مصطفى بدوي / وزارة الثقافة والأرشاد القومي - القاهرة ١٩٦٣
- محاضرات في السيمولوجيا / د . محمد السرغيني / دار الثقافة للنشر والتوزيع - الدار البيضاء ط١ ١٩٨٧
- محمد مندور الناقد والمنهج / غالي شكر / دار الطليعة للطباعة والنشر / ط١ ١٩٨١
- مدخل إلى علم الجمال الأدبي / عبدالمنعم تليمة / دار الثقافة للطباعة والنشر - القاهرة / ١٩٧٨م .
- مدخل إلى نظرية القصة / سمير المرزوقي ، جميل شاكر / دار الشؤون الثقافية العامة - آفاق عربية - بغداد / ١٩٨٦ .
- مسائل في الإبداع والتصور / جمال عبدالملك / دار التأليف والترجمة والنشر ، جامعة الخرطوم / الخرطوم الطبعة (١) / ١٩٧٢ .
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة / د . سعيد علوش / دار الكتاب اللبناني ، شوشبريس / الدار البيضاء .
- معجم المصطلحات المسرحية / سمير عبدالرحيم الجلبي / دار المأمون للترجمة والنشر - بغداد / ط١ / ١٩٩٣م .
- مفاتيح الألسنية / جورج مونان / تعريب : الطيب البكوش / منشورات الجديد - تونس / ١٩٨١م .
- مفهوم الشعر / جابر عصفور / المركز العربي للثقافة والعلوم - ١٩٨٢م .
- مقالات في الشعر الجاهلي / يوسف اليوسف / دار الحقائق - بيروت / ط٢ / ١٩٨٠ .
- مقالات في النقد الأدبي / ت . س . إليوت / ت : لطيفة الزيات / مكتبة الأنجلو المصرية - القاهرة .
- مقالات في النقد الأدبي / هربرت همفر / ت : د. إبراهيم حمادة / دار المعارف - القاهرة / ١٩٨٢ .
- ملامح العصر / محي الدين إسماعيل / منشورات دار المكتبة المصرية - صيدا - بيروت / ١٩٦٧ .
- موسوعة المصطلح النقدي / ت : د . عبدالواحد لؤلؤة / المجلد الأول / دار الرشيد للنشر - بغداد / ١٩٨٢ .

- نظريات السرد الحديثة / والاس مارتن / ت : د . حياة جاسم محمد / المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة / ١٩٩٨ .
- وتبقى الكلمة / صلاح عبدالصبور / بيروت / ١٩٧٠ .

الدوريات

- ألف باء – العدد ١٥٩٤ – السنة الحادية والثلاثون – نيسان ١٩٩٩ .

شعرية المفارقة / قراءة نقدية في قصيدة ((لقاء)) للشاعر يوسف الصائغ / د . محمد صابر عبيد .

- الأديب المعاصر – آذار ١٩٨٦

الصورة الفنية / نورمان فرمان / ت : جابر عصفور .

- الأقلام – العدد ١٢ – السنة ١٢ – أيلول ١٩٧٧

فعل الشعر / مسلم الجابري .

- الأقلام – العدد ٢ – السنة ١٣ – ١٩٧٨

سيادة الموقف الدرامي داخل القصيدة الحديثة / أحمد عز الدين .

- الأقلام – العدد ٣ – السنة العشرون – آذار ١٩٨٥ م

السينما والرواية التأثير المتبادل / سامي محمد .

- الأقلام – العدد ١ – السنة الحادية والعشرون – كانون الثاني ١٩٨٦م

الزوال أوقاتنا المقطوعة / طراد الكبيسي .

- الأقلام – العدد ٢ – السنة الحادية والعشرون –شباط ١٩٨٦م

قصيدة الحرب / المقدمة ، التجربة ، الفن / طراد الكبيسي .

- الأقلام – العدد ٢ – السنة الثانية والعشرون – كانون الثاني ١٩٨٧م

نماذج البناء الفني في شعر أحمد عبدالمعطي حجازي / محمد صابر عبيد .

- الأقلام – العدد ٩ – السنة الرابعة والعشرون – أيلول ١٩٨٩م

قراءة في شعر الصائغ / محمد المبارك .

- الأقلام – العدد ٢ – السنة الخامسة والعشرون – شباط ١٩٩٠م

جماليات الديكور المسرحي / ياسين النصير

الفضاء في المسرح / باتريك بافيس / ت : محمد سيف .

- الأقلام – العدد ٤ – السنة الثالثة والثلاثون – ١٩٩٨

أثر إستقبال نظرية التلقي على النقد العربي الحديث بين السلب والإيجاب / إسماعيل علوي إسماعيل .

- آفاق عربية – العدد ١٠ – السنة الرابعة عشرة – ١٩٨٩

نمو منهج سيمائي في النقد المسرحي ، الخطاب النقدي والحداثة / عوادعلي .

- الثقافة الأجنبية / ملحق خاص بـ (فن كتابة السيناريو) / ١٩٨٠

حول صنعة كتابة السيناريو / كورت هانوكوتبرود / ت : د . إقبال أيوب .

محمد هناء متولي .

فن الأخراج / زيعموند هيبنر / ت : د . محمد هناء متولي .

- الثقافة الأجنبية - العدد ١ - السنة السادسة - ١٩٨٦

• تقنية أفلام الصور المتحركة / جون هالاس وروجرز مانفيل / ت : د . عبدالودود محمود علي .

• الفيلم والأدب / موريس بيجا / ت : د . يونيل يوسف عزيز .

• لغة السينما / كريستيان ميز / ت : د . محمد علي الكردي .

- الجامعة / العراقية - العدد ٤ - السنة ١٩٧٧

مقابلة مع عبد الوهاب البياتي أجراها ماجد السامرائي .

- عمان - العدد ٤٠ - تشرين الأول ١٩٩٨

اللون ، رحلة لأستكشاف عوالمه / عبدالوهاب النعيمي .

- عمان - العدد ٤٤ - ١٩٩٩

تحولات الشكل في القصيدة العربية الحديثة / محمد صابر عبيد .

- فصول - العدد ٢ - المجلد الخامس - مارس ١٩٨٥

• جماليات اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب .

• العلاقات المنهجية بين الأدب والفنون الأخرى / يوزف شتريلكا / ت : مصطفى ماهر .

- فصول :

حول مفهوم المكان المسرح الحديث / النقد المسرحي والعلوم الأنسانية / سامية أحمد أسعد

- فكر وفن - العدد -٤٧- السنة الخامسة والعشرون - ١٩٨٨

هايدغر والشعر / الشاعر لا يأتي بالخلاص / ميشيل هار .

- الفكر العربي المعاصر - العدد ٦ - ١٩٨٧

لغة القصيدة عند خليل حاوي / كوكب شبارو .

- المعرفة - العدد ٢٠٤- السنة السابعة عشرة - ١٩٧٩ .

الصورة في النقد الأوربي / د . عبدالقادر الرباعي .

• رسائل جامعية

- الصورة الفنية في شعر البياتي - شعر البواكير والخمسينيات / عبدالستار عبدالله صالح - رسالة ماجستير / آداب - الموصل ١٩٨٦ .

Technical Aestheticism in Yousif - Al-Sayigh Poetry " Drawing, Theatre, Story & Cinema"

This research attempts to analyze the style that Y. Al-Sayigh poetry's adopted in metaphor expressional means that deal with cinema, drawing, theatre and story, because Y. Al-Sayigh had a wide interests in all these romantic fields, for example in theatre field he wrote many performances, and in drawing filed he had good trails, while in cinema, he worked for many years and wrote many scenarios, and this technique variation has a terrific effect on this poetry and because of that our poet is one of the pioneers.

The research plan includes an introduction and a preface dealing with novel poem debate the form and function and an approaching of the important variation in the form of poem, and the research build with four chapter, the first one labeled as "Drama construction and employment theoretical offered", this deals with a number of topics and those are, forms of action growth, and efficient development. The second chapter labeled as plastic construction and interrogation of colour. This chapter also consists of a number of topics, these are: static picture and colour impression. However, the third chapter deals with studying the narration construction, and variation in narration styles, also the chapter consists of topics like poet as narrator, styles of narration variation. Bring to an end of this research with the last chapter labeled as verse construction (montage and shot engineering), this chapter consists of many topics as axial style in shot construction, shots independence, silence impression, and end with a conclusion of the significant results which discovered the relationship in between Y. Al-Sayigh poetry's and the arts techniques.

Y. Al-Sayigh was able to use his technical feeling and accurate knowledge, concerning these technique secrets, and by this he was able to reach the special and unique style.